مجلة
النقد
الأدبي



المجلد السابع عشر
العدد الأول
صيف ١٩٩٨

الرواية العربية

الجزء الثالث

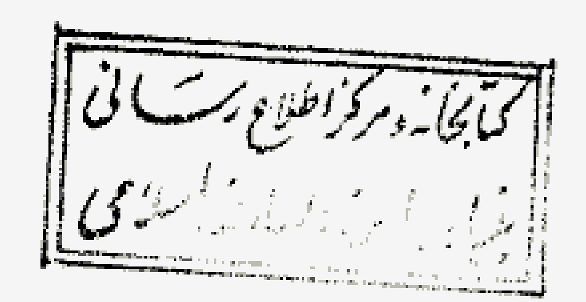
دراسات: غواية التحديث - رواية المنفى - مملكة الله - الأدب الهامشي .

شهادات: مبدعون ونقاد .

مناقشات: الرواية والتاريخ - الرواية والمرأة - الرواية العربية مترجمة .

متابعات: تجليات الذات - ثريا في غيبوبة .


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



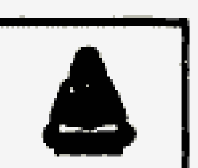
فصول
مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية مُحكمة



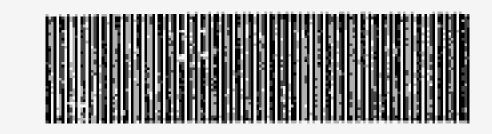
خصوصية الرواية العربية

الجزء الثالث



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي



السعر : ثلاثة جنيهات

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ٣٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الامارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيهاً ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار ـ دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولاراً).

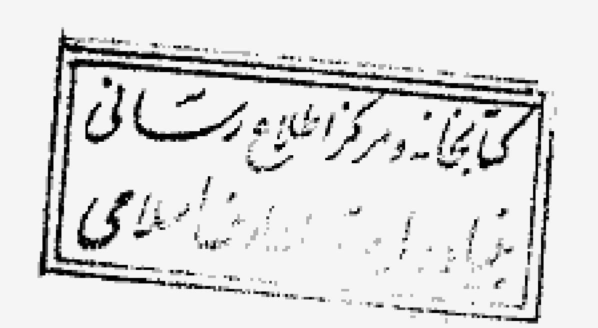
● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج. م ع

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبها المعتمدين.



خصوصية الرواية العربية

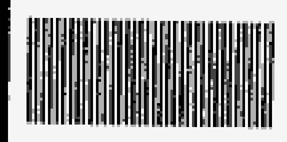
الجزء الثالث

• فى هذا العدد

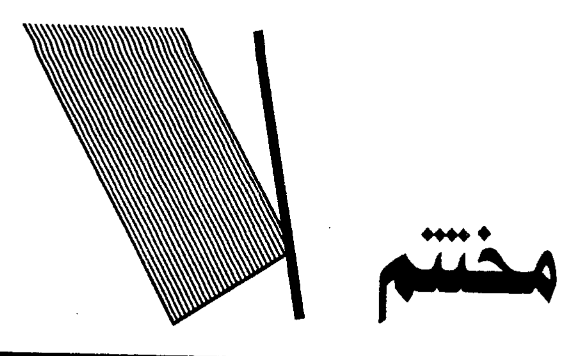


المجلد السابع عشر
العدد الأول

صيف ١٩٩٨



أ



مختتم

كان عليّ، بعد تفكير طويل، أن أنتهى إلى ضرورة، انسحابى من مجلة «فصول» التى رافقتها منذ كانت فكرة فى ذهن صلاح عبدالصبور وأذهان أصدقائه الذين ظلوا يحلمون طويلا بمجلة، دورية، متخصصة فى النقد الأدبى. وأحسبنى شعرت، بعد عشرين عاما أو يزيد من العمل من أجل «فصول» وفى تحرير «فصول» الغالية، أنه قد آن الأوان لأن أترك الإشراف عليها لغيرى، وأن أترك لمن يأتى بعدى استكمال مسيرة هذه المجلة التى أحدثت - ولا تزال تحدث - أعمق الأثر فى تيارات النقد العربى. وكان دافعى إلى قرارى أمرين: أولهما تزايد الأعباء الإدارية والعلمية التى فرضت نفسها، أو فرضها شعورى بالواجب فضلا عن ثقة الآخرين. وثانيهما أننى قدّرت أن ما يقرب من عشرين عاما فى العمل من أجل «فصول»، أو فى تحريرها، تكفى وتزيد، وأن على المرء إفساح ما بقى من الطريق لأجيال جديدة، تبدأ من حيث انتهى.

وقد تحدثت فيما انتهيت إليه مع زميلى الدكتور سمير سرحان رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ولكنه بمحبته أبى أن يستجيب لقرارى، وأمهلنى بعض الوقت طالبا منى معاودة التفكير، ولكننى كنت حاسما مع نفسى، مقتنعا بأنه حان الوقت لأن تدخل دماء جديدة إلى شرايين «فصول» الغالية، وأن تستهل مرحلة جديدة من حياتها النقدية. لقد أسهمت «فصول» فى تأسيس تيارات محدثة جذرية، منها البنيوية والهرمنيوطيقا وعلم العلامات ونظريات التفكيك والاستقبال وخطاب مابعد الاستعمار.. إلى آخر كل ما هوجمت به «فصول» فى مبتدى أمرها. وقد نجحت بكتاباتها فى إقناع منتقديها بأهميتها، كما نجحت فى تقديم أجيال شابة من الناقدات والنقاد الذين جاوزوا - الآن - مرحلة الشباب، وكانت ولاتزال، تجمّعا حيا،

خلاّقا، للطليعة النقدية على امتداد الوطن العربى، كما كانت، ولاتزال، عونا ودعما لتيارات الكتابة الجديدة ومحاولة مستمرة لاختبار الجديد الواعد والتجريب النقدى فى الوقت نفسه.

لكن أفكار الأمس التى دفعت «فصول» فى انطلاقها الأول، والثانى، أصبحت فى حاجة إلى المراجعة، وفى حاجة إلى أن توضع موضع المساءلة، وفى حاجة إلى الإضافة، فالجديد الذى أحدث صدمة فى وقته أصبح مألوفا، وجاء بعده ما هو أجد من التيارات والإنجازات النقدية على امتداد الكوكب الأرضى كله. وعالم نهايات القرن العشرين الذى جسّدته أحلام «فصول» بوعودها الموجبة انقضى بمحاسنه ومساوئه، وأقبل عالم بدايات القرن الحادى والعشرين بأسئلته التى تحتاج إلى طرح مغاير، كما تحتاج إلى جسارة أقوى فى التناول أو المقاربة. ولذلك لابد من قيادة جديدة للإشراف على «فصول» الغالية، قيادة تنطلق من خبرات الماضى لتضيف إلى وعى الحاضر، وتحلم بالمستقبل الذى تدفعنا وعوده إلى مجاوزة شروط الضرورة والثبات التى قد تخترقنا دون أن ندرى، قيادة لاتكف عن متابعة الجديد وتأصيله، متفرغة للعمل فى «فصول» وحدها، غير مثقلة بالأعباء الإدارية، فهذه المجلة التى أرجو أن تظل رائدة لا تقبل لها شريكا فى الاهتمام والأولويات.

هكذا، أقنعت صديقى سمير سرحان بضرورة قبول اعتذارى عن الاستمرار فى العمل رئيسا لتحرير «فصول» التى اقترنت بها أحلى سنوات العمر، وأكثرها توهجا بالحماسة والتحديات والرغبات. وقبل صديقى استقالتى المكتوبة على مضض، وبعد إلحاح منى. وإذ أكرّر له اعتذارى عن عدم استجابتى إلى رغبته فى الاستمرار، أؤكد له تقديرى وشكرى لكل ما قدّمه من عون، فلولا دعمه ما خاضت «فصول» رحلتها الثانية بجسارة وقدرة.

وها هى «فصول» العزيزة، بهذا العدد، تصل إلى خاتمة رحلتها الثانية، تلك الرحلة التى بدأت منذ إصدار أول أعدادها الثلاثة عن «الأدب والحرية» فى ربيع عام ١٩٩٢. وقد كانت هذه الرحلة الثانية استكمالا لرحلة «فصول» الأولى التى بدأت منذ إصدار عدد المجلة الأول، فى أكتوبر من عام ١٩٨٠. وإذا كان صدور «فصول»، فى رحلتها الأولى، قد مثّل «استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلحّ الواقع فى طلبها»، كما أشار أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل فى تقديمه العدد الأول من المجلة، قبل عقدين من الزمن، فإن استمرار صدور المجلة، خلال هذين العقدين، كان متصلا بهذه الاستجابة الطبيعية والضرورية نفسها، وفاء بحق الواقع الأدبى -النقدى، لكنه كان -من ناحية أخرى- حركة صاعدة مع هذا الواقع فى تحوله الخلاّق، خصوصا بعد أن تعددت «الحاجة» الواحدة فأصبحت «حاجات»، وتجددت المطالب والمطامح مع تجدد الواقع وتغيره المستمر، خلال السنوات التى وصلت بالقرن العشرين إلى خاتمته الأخيرة.

لقد أشرت فى مفتتح العدد الذى استهل الرحلة الثانية لهذه المجلة (المجلد الحادى عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢) إلى أن هذه الرحلة الجديدة «ليست منفصلة عن الرحلة السابقة، بل هى استمرار لها بأكثر من معنى، وتأكيد لها بأكثر من دلالة، فهى انطلاق من كل ما تحقق من جهد، وابتداء من كل ما تأصل من إنجاز، وأمل فى الإضافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز، ورغبة فى المضى بالإضافة إلى تخوم أبعد فى آفاق الحلم الذى بدأت به هذه المجلة».

والآن، بعد مرور ما يقرب من ثمانى سنوات على كتابة هذه الكلمات، أرجو أن يكون قد تحقق شئ غير قليل من ذلك الأمل فى الإضافة ومن تلك الرغبة فى المضىّ إلى تخوم أبعد، كما أرجو أن تكون الأعداد التى

أصدرناها خلال هذه الفترة، والتى وصل عددها إلى خمسة وعشرين عددا، تنوعت محاورها وموضوعاتها وتعددت اتجاهات كتّابها، قد جسّدت شيئا من ذلك الأمل، وشيئا من تلك الرغبة.

لقد حرصنا كل الحرص على أن نجعل من «فصول» فى سنوات رحلتها الثانية ملتقى فعليا للنقاد والباحثين والدارسين على اختلاف اتجاهاتهم وتباينها، وساحة حقيقية مفتوحة لأشكال متنوعة من التجريب النقدى على امتداد الوطن العربى كله، كما حاولنا فى كل الأعداد السابقة، بقدر ما توفرت لنا الإمكانات، أن نطرح القضايا التى رأيناها أكثر إلحاحاً على واقعنا الأدبى - النقدى، وأن نهتم بتخصيص أعداد تعكس حراك تجاربنا وأنواعنا الأدبية، كما حرصنا على أن نصل اهتمامنا بتراثنا القديم بانطلاقنا من ثقافتنا الراهنة فى عالمنا المتغير.

إلى أى مدى نجحنا فى تجسيد هذه المحاولة فى الأعداد التى أصدرناها؟ إلى أية درجة يمكن أن نطمئن إلى وجود «مؤشرات» تومئ إلى نجاح ما حققته المجلة، خصوصا بعد أن اتسعت دوائر القراء خلال السنوات الثمانى السابقة، وتزايد عدد النقاد والمبدعين المشاركين فيها زيادة مفرحة، وارتفعت أعداد قوائم المشتركين فى المجلة ارتفاعا يبعث على الفخر؟

لا أريد أن أكون طرفاً مباشراً فى الإجابة عن أسئلة النجاح الذى حققته «فصول» التى عملتُ فيها نائبا لرئيس التحرير ثم رئيسا للتحرير. حسبى القول إن ما أصدرته المجلة من الأعداد التى أعيد طبعها، نتيجة الإلحاح على طلبها، لهو دليل على الأصداء الموجبة التى تركتها المجلة. وحسبى الإشارة إلى أننى بدأت بسؤال «الأدب والحرية» الذى أثار علينا ثائرة أعداء الحرية، وانتهيت بسؤال الرواية التى نعيش فى زمنها. وما بين السؤال الأول والأخير، طرحت المجلة الأسئلة التى فرضها علينا وعى الواقع فى حركته المتوثبة بالتوتر والتعارض والصراع والرغبة الملحة فى التجاوز. وقدّمت المجلة المتجدد من الرؤى والنظريات ما أسهم فى تأسيس الأفق المنهجى المحدث للنقد الأدبى. ولذلك نترك المجلة لغيرنا وكلنا فخر بما أنجزناه، وفرح بما حققناه، وأمل فى أن نكون قد تركنا لمن يأتى بعدنا ما ينطلق منه إلى ما نرجوه لهذه المجلة العزيزة من مزيد التقدم والتطور.

ومن حقنا، بل من الواجب علينا، الآن، ونحن نسلم الأمانة التى تحملناها وتحملنا من أجلها فى الوقت نفسه، أن نشكر الباحثات والباحثين والقراء على ثقتهم التى منحونا إياها، وعلى اقتراحاتهم التى نفذناها، وعلى كتاباتهم التى فتحت من الآفاق ما كان مغلقا. وأخيرا، على دعمهم الدائم وترحيبهم الحماسى على امتداد الأقطار العربية. ويشجينا أن نقول لهم: ها نحن قد وصلنا معا إلى نقطة يمكننا أن نتوقف عندها، لكى نمنح «فصول» العزيزة فرصة أخرى لتجدّد واعد نحلم به، وحيوية مضافة نرجوها، حاملين فى أعماق قلوبنا وعقولنا العرفان للباحثات والباحثين والقراء الذين كانوا عدتنا وملاذنا فى الوقت نفسه. وكلنا ثقة فى أنهم لن يتركوا «فصول» فى فصل عمرها الجديد، خصوصا بعد أن تولت تحريرها زميلة لم تتردد فى الإسهام معنا فى بداية الرحلة الثانية، ولذلك نرجو لها، وللمجلة معها، وبعون من الذين عاونونا، كل النجاح فى الرحلة الثالثة.

وأرجو أن يسمح لى القراء، قبل توديع الختام، أن أشكر باسمهم وباسم العاملين فى المجلة كل من أسهم فى تأسيسها وتأصيلها وضبط خطواتها، وعلى رأس القائمة هؤلاء الذين عملوا على تحويل الحلم بها إلى حقيقة قائمة، ملموسة. وأول هؤلاء الشاعر العظيم صلاح عبدالصبور (٣١ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس

١٩٨١) الذى عمل على إخراج هذه المجلة إلى النور، وتوفير كل إمكانات النجاح لها، ومساندتها بدعمه الشخصي والفكرى والرسمى، خلال توليه الإشراف على الهيئة المصرية العامة للكتاب. وثانى هؤلاء أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل الذى تولى رئاسة تحرير المجلة فى رحلتها الأولى، وعملنا تحت إشرافه لسنوات تعلمنا فيها منه الكثير: فكراً وممارسة وسلوكا وحلما. والشكر العميق لزملائى وزميلاتى الذين أسهموا بجهودهم فى تلك الرحلة، صلاح فضل واعتدال عثمان والمرحوم سعد عبدالوهاب والأستاذ سعيد المسيرى والفنان فتحى أحمد، وغيرهم وغيرهن من الذين ساهموا وأسهمن فى استمرار هذه المجلة التى ظلت تواجه الكثير من الصعاب خلال رحلتها الثانية. ولا يفوتنى شكر زميلى العزيز سمير سرحان، الذى لا أنسى موقفه الصلب يوم أحاطت بعض العواصف الهوجاء بهذه المجلة فى مستهل عهدها، فدافع معنا عن «الحرية» التى ظلت شعار هذه المجلة، ونرجو أن تظل علامة ثابتة ومبدأ مستقرا فى تحولات فصولها.

أما عرفانى الجميل ومحبتى الخالصة فلكل أعضاء وعضوات التحرير: حسين حمودة، حازم شحاتة، فاطمة قنديل، ومن الإشراف الفنى على المجلة: سعيد المسيرى ومحمود القاضى، ومن سكرتارية المجلة : شحات عبدالمجيد وآمال صلاح ومديحة حواش، وكذلك العم «عدلى محمود أحمد» الذى كان – ولا يزال – هدية صلاح عبدالصبور إلى «فصول». لقد كان هؤلاء عصب المجلة الحى وجهازها الفعال الذى تحمل الكثير للاستمرار بها فى ظروف عمل صعبة وقاسية. وتقديرى عميق لصبرهم فى العمل وجهدهم فى المتابعة وحماستهم فى الإنجاز المخلص الدءوب.

وأخيرا، فالشكر الدائم والمتجدد لأصدقاء «فصول» الأوفياء الذين كانوا دافعها على مواجهة كل الصعاب، ولولا اعتزازهم بجهدنا، ودفاعهم عنا، ومؤازرتهم لنا، ما واصلت المجلة مسيرتها إلى اليوم. وأرجو أن يستمروا – مثلنا – عونا لهيئة التحرير الجديدة. أما نحن، فإننا نبتعد عن تحرير «فصول» العزيزة لنقترب منها أكثر بأقلامنا وثمرات عقولنا، فإلى لقاء مع «فصول» الجديدة التى أدعو لها أن تبقى «فصول» كل المحدثين فى كل مكان تعمره الثقافة العربية.

رئيس التحرير

غواية التحديث

جابر عصفور

لا يتولد وعى محدث إلا فى سياق لا يخلو من أجهزة ومؤسسات تحديث مادى، فالعلاقة بين الوعى المحدث وعمليات التحديث المادى علاقة وثيقة يتبادل طرفاها التأثر والتأثير، ويؤدى كل واحد منهما إلى غيره فى المدينة التى تجدد أفكارها فى الوقت الذى تجدد أساليب حياتها المعنوية والمادية. ومهما كانت أجهزة التحديث المادى أو مؤسساته بسيطة أو ساذجة، من منظور العصور اللاحقة، فإن دور الصدمة الذى تقوم به فى زمنها الخاص هو اللحن الاستهلالى فى تصاعد الوعى المحدث، ذلك الوعى الذى يدعو إلى عمليات التحديث المادى كى يتعمد بها فى رحلة حضوره الصاعد. وبالقدر الذى يسبق به الوعى المحدث عمليات التحديث المادى التى يدعو إليها، فى دعوته إلى الانتقال بمجتمعه من مستوى التخلف إلى مستوى التقدم، فإن هذا الوعى يتفاعل وهذه العمليات بما يتسع بدوائر تأثيره من ناحية، ويؤدى إلى اتساع ما يترتب عليها من استجابات متعارضة، من ناحية موازية.

هذا التلازم بين الوعى المحدث وعمليات التحديث المادى يجعل منه وعيا مدينيا فى كل الأحوال، أعنى وعيا يبدأ من الآلة وعلاقات إنتاجها، ولا يفارق أنساقها المعرفية أو منظومات المعلومات المرتبطة بها. وسواء كنا نتحدث عن مدينة «القاهرة» أو «بيروت» أو «حلب» أو «دمشق» أو غيرها من مدن مطلع النهضة العربية فى القرن التاسع عشر، حيث تصاعدت عمليات التحديث المادى بدرجات متفاوتة بالطبع، فإن المحصلة واحدة فى التحليل النهائى، وذلك من الزاوية التى جعلت من المدينة العربية المتحولة الفضاء المكانى الذى يتولد فيه وبه الوعى المحدث. يستوى فى ذلك أن نتحدث عن علاقة تبادل التأثر والتأثير التى تربط الوعى المحدث بعمليات التحديث المادى، أو أن نتحدث عن التلازم بين وجود هذا

الوعى ووجود الآلة فى المدينة التى تسعى إلى تغيير علاقات إنتاجها.

وليس الخوف القروى من المدينة المتطورة هو الذى يلازم الوعى الذى يأخذ فى التحول، وإنما غواية المدينة «النداهة» التى تجذب هذا الوعى إلى عوالمها المغوية، وأدوات إنتاجها المخايلة، ومجالات أنشطتها الجاذبة، وكل ما ينقل هذا الوعى من حال إلى حال، منتزعا إياه من خدَر الألفة والاعتياد، دافعا به إلى مدى من الاحتمالات المتعارضة التى تبدأ بمشاهد الدهشة وانفعالات الصدمة. و«الآلة» هى البداية فى مثل هذه المشاهد والانفعالات، خصوصا من حيث جدّة حضورها التى تربك أنساق الإدراك التقليدية أو المعتادة، أو المتوارثة، وتضع المُدرِك فى سياق من استجابات لم يكن له بها عهد من قبل، استجابات يمكن أن تنطوى على الخوف الممزوج بالرغبة فى الاكتشاف، أو بهجة الدهشة التى لا تخلو من حذَر الرهبة، أو حتى الشعور المقلق بأن لحظة الإدراك هذه هى لحظة «المابين» التى تتباعد فيها العوالم، ويغدو «المابعد» مختلفا أكبر الاختلاف عن «الماقبل».

وليس مثل الرواية نوع أدبى يفلح فى التقاط التفاصيل الدالة على تولّد مشاعر الدهشة، أو تفجر انفعالات الصدمة إزاء الحضور الواعد والملتبس للآلة التى جعلت من المدينة القديمة مدينة حديثة. يمكن للشعر - مثلا- أن يحمل بعض هذه المتغيرات الشعورية، كما حملت قصيدة محمود سامى البارودى (١٨٤٠-١٩٠٤) مشاعر الدهشة إزاء «القطار» الذى كانت سرعة قاطرته البخارية إيذانا بانقلاب جذرى فى إدراك الزمن والمسافة. وكان يمكن، لاحقا، للشيخ محمد عبدالمطلب (١٨٧١-١٩٣١) أن يستبدل بالناقة الطائرة التى يستهل بها إحدى قصائده، بوصفها البديل العصرى الذى جاوز القطار فى تغيير معنى الزمن والمسافة. ولكن ذلك كله على سبيل اللمح. أما الرواية، فإن عدساتها متعددة الزوايا كأصواتها المتباينة، وطبيعتها السردية كخاصيتها الحوارية، تتيح لها أن تتأنى إزاء لحظة الإدراك التى تتولد عن صدمة الآلة، وتلتقط منها تفاصيل المشاعر والانفعالات المتداخلة المختلطة، بل تفاصيل المعارف التى لم يكن للمُدرِك بها عهد، والتى تغدو - منذ هذه اللحظة - علامة زمن جديد يتباعد فى سرعة القاطرة البخارية عن زمن قديم.

والإشارة إلى سرعة القاطرة البخارية إشارة تمثيلية تغنى عن غيرها فى هذا السياق، وهى إشارة لها دلالتها التاريخية المرتبطة بعصر النهضة فى مصر على وجه الخصوص، فقد شرِع فى مدّ السكة الحديد من الإسكندرية إلى القاهرة سنة ١٨٥٢ فى عهد عباس باشا الأول، واكتمل الخط الموصل بين الإسكندرية والقاهرة سنة ١٨٥٦ فى عهد سعيد باشا الذى حكم مصر منذ سنة ١٨٥٤ إلى أن خلفه - بعد وفاته - إسماعيل باشا سنة ١٨٦٣. وكانت هذه السكة أول خط حديدى أُنشئ فى الشرق كله فيما يقول عبدالرحمن الرافعى، فقد سبقت مصر تركيا نفسها فى هذا الجانب، وذلك إلى الدرجة التى تملك منها العجب السلطان عبدالعزيز عندما زار مصر سنة ١٨٦٣، وركب القطار من الإسكندرية إلى القاهرة، وأصابته دهشة كبيرة لأنه لم يكن رأى القطارات البخارية فى حياته من قبل. والسكة الحديد أولى دعائم العمران والتقدم من هذا المنظور، وأولى علاماته التى جذبت انتباه الوعى الذى لم يفارق تقليديته، وصدمته بسرعة عرباتها التى تجرها قاطرة أدهشت العيون التى رأتها للمرة الأولى، سواء لما تتميز به من حركة عجيبة، أو لما تنفثه من دخان وشرر، أو لما «لها من شدة السرعة الغريبة» فيما وصفها على مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) فى روايته الباكرة (علم الدين).

والحق أن احتفاء الكتابة الإبداعية بالقاطرة البخارية يسبق رواية على مبارك، خصوصا فى دائرة الدهشة التى تولّدت عن الحضور الصادم لكل من القاطرة البخارية والسفينة البخارية. وكلتاهما «آلة» سرعان ما تحولت إلى موضوع للكتابة التى سعت إلى تعرف مخترعات التقدم واستئناس غرائب آلاته. وماكتبه الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) فى وصف رحلته إلى باريس، وقد فرغ من كتابتها سنة ١٨٣٤، هو المقدمة التى أفضت إلى ماكتبه فرانسيس فتح الله المرّاش فى كتابه (رحلة باريس) الذى طبع فى بيروت سنة ١٨٦٧، خصوصا بعد أن اكتمل مالم يكن موجودا أيام الطهطاوى، وتلازم حضور الباخرة والقطار فى

معنى الفتنة التى انطوت عليها غواية التحديث التى انجذب إليها المرّاش بحماسة الصبا المتفجر بالعواطف الجياشة.

ومثال ذلك حديثه عن «أجنحة نسر البحر» التى خفقت له حتى وصل إلى ميناء الإسكندرية فى الخامس عشر من سبتمبر (أيلول) سنة ١٨٦٦، وتجوله فى مدينتها التى بهرته بأبنيتها الجميلة وأسواقها الرحبة، لكن إعجابه انصرف إلى «وقود النور الإيدروجينى» الذى سطعت به «الساحة المدعوة عندهم بالمنشية التى تعد من بين نخب ساحات الدنيا لعظم طولها واتساع عرضها». ومن الإسكندرية، يركب المرّاش «أجنحة عفريت البر». يقصد إلى القطار الذى لم يكن موجودا أيام رفاعة، والذى «طار» بالمرّاش «كالباشق» إلى أن أوقعه «بعد خمس ساعات على مدينة الأهرام». ويعود المرّاش من القاهرة إلى الإسكندرية، ومنها بالسفينة إلى مرسيليا، ومنها إلى ليون «مضطجعا فى المركبة على أجنحة البخار، مطلا من كواتها البلورية على جمال هذه الطبيعة ونفايسها». ويرى الجبال تمر مرّ السحاب «إلى أن حطَّ... طاير النار على مدينة ليون نحو نصف الليل حينما كانت سابحة فى أنوارها العرمرمية».

و«أجنحة نسر البحر» (الباخرة) تشبه «أجنحة عفريت البر» أو «طاير النار» (القطار) فى اختزال حدود المسافة واختصار الزمن، فى الوقت الذى تتحول كلتا الآلتين إلى وسيلة لمشاهدة عجائب باريس، حيث «لا يفتر صياح ربوات (كذا؟!) أعمال الأيدى مطلوقا من أفواه الآلات والأجهزة. ولا تكف ألوف المعامل البخارية صافرة بأبواقها النارية لتدعو فرسان العقول إلى مواصلة النزال فى حومة الإبداع والاختراع». ولا ينفصل هذا النوع من النزال عن علاقة إدراكية جديدة بالآلة، سواء من حيث هى أداة السياق الحاسمة فى مضمار التقدم، أو علامة على حرية العقل وجسارته التى تتصدى لهجوم غارات الظلام، وتطلب العلم الذى يقوى به العقل نفسه فى سعيه الذى لا يتوقف عند حد، فسر التقدم فى عاصمة مثل باريس يرجع إلى «أن العقل المستنبط فى هذه الديار قد استخدم نواميس الصناعة فقهر شرايع الطبيعة بنفس أسلحتها». واكتشاف هذا السر فى بلاد الآخرين يستدعى إلى الذهن غيابه فى العالم الذى لم يعرف بعد «ألوف المعامل البخارية»، ولم يدرك بعد تغير معنى الزمن والمسافة لمن أَلِفَ «أجنحة نسر البحر» و«أجنحة عفريت البر» و«طاير النار» مَركبا ووسيلة تواصل واتصال، الأمر الذى فرض على المرّاش مخاطبة أبناء عالمه القديم بقوله:

فليت عيون الأقدمين ترى الذى
نراه، وتدرى ما درته الحواضر

- ٢ -

ومهما يكن من أمر، فإن سرديات الرحلة إلى عواصم التقدم، تلك التى درت ما لم تدره الحواضر القديمة، كانت إحدى نقاط البداية التى سرعان ما تحولت إلى قص روائى حديث. وكما كانت المقامة إحدى هذه البدايات عندما تولدت منها أعمال مثل (الساق على الساق) و(حديث عيسى بن هشام) فإن الرحلة إلى الغرب، حيث تأسس فن الرواية الحديثة، كانت، بدورها، بداية سرعان ما تحوّلت إلى قص روائى داخل إطار وظيفة الرحلة التى لم يتغير هدفها، سواء من منظور الفتنة بحضور «الآلة» التى أصبحت علامة التحديث فى المدينة المتحولة، أو الدهشة لملامح التحول المكانى فى «خطط» المدينة التى أصبحت تعرف الآلة.

والصلة بين (علم الدين) لعلى مبارك و(تخليص الإبريز) لرفاعة الطهطاوى على وجه الخصوص صلة متعددة الأبعاد، فرواية (علم الدين) هى رواية رحلة لم تفقد صلة الرحم التى جمعتها بسرد «تخليص الإبريز» الذى سبق بحوالى ثلاثين عاما. وقالب الرحلة الوصفى فى «تخليص الإبريز» هو القالب الذى لم يفارق السرد الروائى فى «علم الدين» التى اقترن هدفها بإشاعة النوع نفسه من الاستنارة، وتوتر الدهشة فى رحلة المكان والزمان، والوعى لا يتغير جذريا ما بين العملين اللذين لا يكفان عن التحديق فى متغيرات التحديث المرتبطة بالحضور الواعد للآلة التى أغوت الوعى المحدث بأفاعيلها.

وربما كانت رواية (علم الدين) التى نشرها على مبارك باشا قبل عشر سنوات من وفاته، تحديدا سنة ١٨٨٣، هى الرواية الإحيائية الأولى فى الدلالة على هذا الجانب،

فالسياق الأساسي للحبكة الرئيسية ينبني على رحلة وعي يتحول عبر متغيرات المكان وبواسطة مستحدثاته، منتقلا من وضع معرفي أضيق إلى وضع معرفي أوسع، ومن عقل يجمع ما بين علوم الرواية والدراية القديمة إلى عقل ينفتح على المعارف الواعدة للعصر، سواء في علومه الجديدة التي تفتن العقل أو مخترعاته المدهشة التي تثير الخيال. وجدّة العلوم هي الوجه الآخر من الدهشة التي تخلفها المخترعات المترتبة عليها في الوعي الذي انطوى على غواية حلم الانتقال من وهاد التخلف إلى ذرى التقدم.

وتختلف (علم الدين) عن (الساق على الساق) التي كتبها أحمد فارس الشدياق من هذه الزاوية بأمرين، أولهما أن السرد في (علم الدين) أقرب إلى الرواية بالقياس إلى «الساق على الساق». وثانيهما أن إطار الرحلة في (الساق على الساق) مقرون بمحاولة اكتشاف «ما هو الفارياق» في تقلبه ما بين المذاهب والديانات والأقطار. أما (علم الدين) فإطار الرحلة فيها هو إطار رحلة الوعي الذي يجاوز قصوره بالارتحال في العوالم التي تضيف إليه ما لم يكن يعرفه. ولذلك تخلو (الساق على الساق) من مشاعر الدهشة التي تحل محلها رغبة السخرية التي تنفي القداسة عن الأشخاص أو الأفكار لتضعها موضع المساءلة من منظور «الأنا» التي تسعى إلى اكتشاف هويتها الفارقة.

ولا أحسبني أتباعد عن واقع الأمر، تاريخيا على الأقل، لو قلت إن دهشة الصدمة في (علم الدين) هي رجع صدى صدمات الدهشة التي تولدت عن العلاقة بالآخر الأجنبي وإضافة كمية وكيفية إليها، ابتداء من دهشة الشيخ عبدالرحمن الجبرتي (١٧٥٤-١٨٢٢) الذي كتب عن ما شهده من عجائب اختراعات «الفرنسيس» في تاريخه، وليس انتهاء بدهشة الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) الذي عانى صدمة التقدم في الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط فكتب (تخليص الإبريز في تلخيص باريز). والصلة بين علي مبارك والطهطاوي، في هذا السياق، هي صلة الوعي الذي يصطدم بنوع لا يعرفه من مظاهر التقدم متعدد المجالات، فلا يملك سوى أن يحاول الفهم، ويجاوز ما عبّر عنه الجبرتي في التعقيب على ما شاهده من مخترعات الفرنسيس بقوله: «ولهم... أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا تسعها عقول أمثالنا». ولذلك، فالمسافة الزمنية والفكرية بين ماكتبه الجبرتي وما كتبه علي مبارك، بعد الطهطاوي، هي مسافة درجات السلم الصاعد في مجال المعرفة الجديدة، ومخالطة أهلها، واكتشاف الكثير من أسرار التقدم التي تستحق النقل إلى العربية، ومن ثم الحكاية عنها في قالب السرد الذي تستدعيه تقنيات وصف الرحلة إلى عواصم التقدم وتبرير الأخذ عنها.

وقد وصلت هذه التقنيات بين الطهطاوي وتلميذه علي مبارك ومايزت بينهما في دائرتين من الدلالة. الدائرة الأولى هي التي جعلت من «مسامرات» السرد في (علم الدين) تقنية أقرب إلى القص الروائي بالقياس إلى سرديات «تخليص الإبريز» الوصفية. أما الدائرة الثانية فهي ماجعلت من نموذج المثقف الذي يمثله علي مبارك «الأفندي» خطوة إلى الأمام على طريق الوعي المديني بالقياس إلى النموذج الذي يمثله «الشيخ» رفاعة الطهطاوي الذي استهل هذا الوعي بأكثر من وجه. ولذلك تتسع حدقتا عيني «علم الدين» بوجه خاص لترى من مظاهر التحديث المادي، ومظاهر الاختراعات الحديثة، ما يضيف إضافات كمية إلى ما رأته حدقتا عيني الطهطاوي. ويصل الأمر بشعور علي مبارك بهذا الجانب، تحديدا، إلى حد التهكم غير المباشر على قلة معارف سلفه فيما يتصل بإدراك أسرار باريس. يحدث ذلك في المسامرة التاسعة بعد المائة، وهي عن نور الغاز، حين يلحظ الشيخ علم الدين أن العربات وأصناف الخلق تقبل وتدبر في الليل كما في النهار، ويتذكر الشيخ من كثرة الضوء في الليل وشبهه بضوء النهار شطر بيت يقول: «وليل الكفر ليس له نهار». وسرعان ما يعقب صديقه «الخواجا» بأن الشطر لرفاعة الطهطاوي، قاله في وصف رحلته إلى باريس. ويمضي «الخواجا» قائلا إنه وقع على نسخة من كتاب رحلة رفاعة الذي يصفه على النحو التالي:

> رأيته قد أكثر فيها من مدح باريز وأهلها، وأطنب في وصف نسائها ورجالها، وطاف حول الدن إلا أنه لم يدندن، ورتع حول ذاك الحمى وحام، وما رفع عن وجه ليلى اللثام، وأظنه لم

يأتها من ابوابها، ولا كشف له عند وصفه لها عن نقابها، ومع ذلك فجميع ما ذكره ورآه قد تغير الآن، ومضى من وقته إلى الآن نحو ثلاثين سنة. وفى هذه المدة تقدمت العلوم والصنائع تقدما زائدا، وظهر فى أعمال الخلق النتائج المفيدة، فصلح بذلك شأنها واتسعت دائرة ثروتها.

وليس المهم فى هذا السياق مباهاة الكاتب الأفندى بكثرة ما يعرفه من مخترعات التقدم وآلاته التى لم يعرفها سلفه الشيخ، فالأهم من التوقف عند المباهاة ما يكمن وراءها من المضى قدما فى طريق المعرفة «غير النقلية» بأدوات التحديث وآلاته، الأمر الذى يعنى إدراك مستلزمات المدينة العصرية، ومجاوزة علم الرواية والدراية القديمة إلى علوم العمران الحديث بكل لوازمه. أقصد إلى أن هذه العلوم كانت سلاح على مبارك «الأفندى» الذى أوكل إليه الخديوى إسماعيل - زميله فى البعثة إلى باريس- مهمة الإشراف على بناء القناطر الخيرية، واستكمال منشآت السكك الحديدية، وتخطيط مدينة القاهرة الجديدة، وإدخال المياه الصحية إلى منازلها، وأضواء الغاز إلى شوارعها، جنبا إلى جنب المدارس الحديثة ودار الكتب الخديوية والأوبرا والحدائق العامة...إلخ.

ولا أحسبنى أغالى لو قلت إن على مبارك الذى فرغ من كتابة (علم الدين) فى عهد توفيق باشا، بعد سنوات من إشرافه على عملية التحديث المعمارى للقاهرة القديمة فى عهد إسماعيل باشا، ينطق من وراء قناع «الخواجا» الإنجليزى، لا ليؤكد اختلاف «الأفندى» فيه عن «الشيخ» فى سلفه الطهطاوى فحسب، وإنما ليؤكد إلى جانب ذلك إحساسه الحاد بالزمن، نتيجة إدراكه المتزايد بتصاعد إيقاع خطى التقدم فى علوم الغرب وصنائعه، وما يفرضه هذا التصاعد من اتساع المسافة بين المتخلف والمتقدّم، الأمر الذى يفرض على المتأخر الإسراع فى اللحاق بخطى المتقدّم بأسرع وأقصى ما يستطيع. هذا الإحساس الحاد بالزمن، وما يفرضه تتابع إيقاعه على البشر، خصوصا فى علاقته بالتحولات الناجمة عن عمليات التحديث، سيظل، منذ كتابة (علم الدين) ونشرها فى المساق الزمنى الذى شهد الاحتلال البريطانى لمصر سنة ١٨٨٢، موضوعا من أهم موضوعات الرواية العربية، وذلك ابتداء من نشأة الصبا فى أعمال من مثل «علم الدين» إلى اكتمال النضج فى أعمال تجمع ما بين ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وخماسية عبدالرحمن منيف عن (مدن الملح). ولكن اللافت للانتباه أن الإحساس الحاد بالزمن، ومن ثم التغير، يظل مقترنا فى كل الأحوال بتجليات «الآخر» الذى يبدو فى (علم الدين) على هيئة رجل من مشاهير الإنجليز المشتغلين فى بلادهم بتعلم اللسان العربى وقراءة علومه. وهى صفة لا تعدو أن تكون حيلة روائية يتيح بها خيال على مبارك الروائى إمكان اللقاء بين الشيخ الأزهرى «علم الدين» ورجل العلم الإنجليزى، كى يقود الثانى خطى الأول فى رحلة معرفة محدثات الزمن الصاعد للغرب (الأوربى) واختراعاته.

- ٣ -

ولكن لماذا اختار الأفندى على مبارك شيخا من مشايخ الأزهر بطلا لروايته؟ أغلب الظن أنه كان يريد الإعلاء من شأن التراث الإسلامى العقلانى بالقياس إلى تراث النقل والتقليد الجامدين، وإثبات أن استمرار هذا التراث لا يحول دون التقدم، أو ينهى عنه، وإنما يحض عليه ويدفع إلى المضى فيه. وكما انفتح العقلانيون المسلمون من الفلاسفة والمعتزلة على الحضارات السابقة عليهم، ودعوا إلى الأخذ عن غيرهم مهما كانت ديانته، ما ظل هذا الغير قادرا على الإفادة، وعلى تقديم ما يمكن الانطلاق منه إلى بعده لتتميم النوع الإنسانى فيما قال الكندى قديما، فإن أحفاد هؤلاء العقلانيين، من أبناء الأزهر، كان عليهم المضى على الدرب نفسه، ومواصلة التقاليد العقلانية التى لا تتردد فى الأخذ عن الغير، واحترام المغايرة، والحض على الاجتهاد، واستئناف النزال فى حومة الإبداع والاختراع. ويبدو الأمر- من هذا المنظور- كما لو كان على مبارك يستعين بمستنيرى الأزهر على منغلقيه الذين كانوا حجر عثرة فى مواجهة أفكار الاستنارة، ضارباً المثل بشيخ من المنتسبين إلى تيار الاستنارة الأزهرية الذى بدأ بالشيخ حسن العطار (١٧٦٦-١٨٣٤)،

وتواصل فى تلميذه رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) ووصل إلى نضجه مع الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) مفتى الديار المصرية الذى عانى الكثير من جمود مشايخ التقليد والنقل. ونموذج «علم الدين» الذى يرسمه على مبارك نموذج ينتسب تماما إلى هذا التيار، سواء فى تأكيده العلاقة بين صحيح الدين والتمدن، أو فتح أبواب الاجتهاد للعقل على مصراعيها، أو السماحة العقلية فى تقبل الجديد من لوازم التحديث، أو تشجيع الرحلة لطلب العلم الواعد والمعرفة المحدثة.

هكذا تصوغ (علم الدين) بطرائقها الروائية فى السرد رحلة وعى الشيخ المستنير فى أقطار المعارف الجديدة بواسطة الرحلة المكانية عبر أقطار التقدم الأوربى المختلفة، مجاوزة سرديات قالب الرحلة الذى جمع ما بين الطهطاوى والشدياق والمرّاش وخير الدين التونسى وغيرهم، جامعة مابين مجازات القص وحقائق الوصف فى مسامراتها التى وصلت التعليم بالإمتاع. وكانت البداية فى ذلك إدراك كاتبها أن:

> النفوس كثيرا ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة، فقد تعرض عنها فى كثير من الأحيان، لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الانفعال وفى أوقات عدم خلو البال.

ولأن (علم الدين) تهدف - من هذا المنظور - إلى «المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية» فإنها تلجأ إلى الحال المجازى - لا الحقيقى - للرحلة، وإلى شخصيات مخترعة تؤدى دورها بوصفها مجازات، ومن ثم أقنعة متعددة، مختلفة، يتيح تباينها إمكان مراوغة الرقابة من ناحية، وعرض وجهات النظر المتباينة من ناحية ثانية. وأخيرا، إبراز مشاعر الدهشة المصاحبة للحظات الاصطدام بمستحدثات التمدن المدهشة، ابتداء من وسائل الانتقال والاتصال التى غدت مخترعاتها، فى ذلك الزمان، موضوعا للسرد الروائى المنجذب إلى تعرفها والتعريف بها.

وإذا كان «الخواجا» يقع فى رحلة «علم الدين» موقع الأستاذ الذى يقود خطى تلميذه المعمم إلى أسرار التمدن الحديثة التى يريد له أن يعرفها، ويلفت عينيه إلى ما ينبغى له أن يراه ويتوقف عنده، فإن الشيخ «علم الدين» لا يمضى إلى الرحلة وحيدا مع «الآخر» الأجنبى، وإنما يصحب معه أكبر أولاده «برهان الدين» علامة على حضور جيل مغاير، وإشارة إلى إمكان وقوع تباين بين الأجيال المتعاقبة فى اكتشاف معارف التقدم التى تبدأ بتعلم لغة «الآخر». ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الجانب، فثنائية الابن / الأب فى العلاقة بالآخر «الخواجا» تكتسب من الأبعاد ما يدل على مدى المضىّ فى الرحلة المكانية، وتشير إلى صعود الابن الذى هو امتداد حضور الأب على سلم التمدن، ووصوله إلى درجات يبقى الأب بعيدا عنها بحكم تعوده على القديم، ومن ثم يغدو أقل مرونة فى تقبل ما يقبله الابن. وما بين الاثنين، يظل «الخواجا» فى الصدارة من السرد الروائى، بوصفه ممثل التقدم الذى يأخذ بيدى الشيخ والابن، وذلك على مدى الرحلة التى تنقل الشيخ من طور إلى طور، وتحدد مستقبل الابن الذى يمضى إلى مدى أبعد ما كان يمكن أن يصل إليه الأب.

- ٤ -

و«علم الدين» ابن قرية من قرى مصر، أبوه فقيه بسيط من فقهاء الريف. كان يصلى بالناس فى جامع القرية، ويعلم أطفالهم كتاب الله عز وجل. وكان من أهل الفضل والصلاح، رزقه الله على الكبر بابنه الذى أسماه علم الدين، تفاؤلا بأن يكون من العلماء المجتهدين، وربّاه فى كتّابه إلى أن ترعرع، وأصبح مستعدا للدراسة فى الجامع الأزهر. وفى الأزهر، درس إلى أن برع فى العلوم النقلية والعقلية. وتزوج أخت صديق له، فقيرة بالغة، اسمها تقية. وبعد وفاة والده، أحضر إخوته إلى القاهرة، واتسعت أسرته بما ضاقت به أحوال عيشه. واتفق أن رجلا من مشاهير الإنجليز المشتغلين فى بلادهم بتعلم اللسان العربى وقراءة علومه حضر إلى القاهرة، ولقى شيخ الجامع الأزهر، وأخبره أن عنده نسخة من كتاب (لسان العرب)، يريد طبعه للتجارة فيه وتسهيل تناوله لطالبيه، وأنه حضر إلى مصر بقصد تصحيح النسخة التى معه لأجل الطبع منها. والتمس الشيخ أن يدله شيخ الأزهر على أستاذ من العلماء المتبحرين فى تصحيح الكتب يقوم بهذه

المهمة، ويضيف إليها مساعدة العالم الإنجليزى فى قراءة بعض العلوم العربية، ويجعل له فى نظير ذلك راتبا كافيا، فإن اقتضى الحال سفره من مصر إلى بلاد الإنجليز أو غيرها استصحبه معه، بشرط أن يضاعف له مرتبه، ويتكفل مع ذلك بمؤونته ونفقته ولوازم سفره إلى أن يرجع إلى مصر، فذكر له الشيخ جماعة من العلماء اعتذروا جميعا ماعدا الشيخ «علم الدين» الذى لم يأبه بلوم من لامه على قبوله خدمة رجل على غير دينه، يعلمه علوم الشريعة طمعا فى المال أو فى حال من الأحوال. ويستخدم «علم الدين» فى الرد على اللائمين حجج العقل التى أتقنها، والتى جعلت منه مجادلا ينطوى على بعض الأصول الاعتزالية. ويبدأ حججه بقوله:

> إنكم لا وجه لكم فى توجيه الملامة إلىّ على الاجتماع بهذا الرجل وتعليمه، بل أقول، فضلا عن ذلك، لا بأس بتعلم لسان هؤلاء القوم وغيرهم، وإن كانوا على غير ديننا، ففى الحديث الشريف: «من عَلِمَ لسان قوم أَمِنَ من مكرهم». وقد جاء أن النبى صلى الله عليه وسلم أمر كاتبه زيد بن ثابت بتعلم اللغة السريانية فتعلم قراءتها وكتابتها، وجاء: «الحكمة ضالة المؤمن، فليأخذها حيث وجدها». وجاء: «اطلبوا العلم ولو فى الصين»... وفوائد تعلمنا للغة هؤلاء القوم لاتنكر، فإنا بذلك يتيسر لنا الوصول إلى ما وصلوا إليه من الفنون والصنائع الكثيرة المنافع، وذلك لأننا بواسطة معرفة لغتهم يتأتى لنا التكلم معهم واستطلاع ما عندهم والوقوف على ما لهم فى تلك الفنون والصنائع من الكتب والرسائل العديدة، ثم نختار منها ما نراه نافعا لبلادنا ولازما لنا، ولا بأس علينا فى ذلك.

هذا النوع من المحاجة يكشف عن منطق النهضة التى لم تكن تقليدا سلبيا للغرب، وإنما محاولة لتعلم أسرار تقدمه، وذلك من منظور نقدى، يقبل من هذا التقدم ما يقبل أو يرفض ما يرفض على أسس عقلية تهدف إلى تحقيق المنفعة العامة. وهذه النظرة العقلانية التى تضع الأشياء موضع النقد، وتصوغ لنفسها معيارا فى القبول والرفض، هى الوجه الآخر من الميراث العقلانى الذى ورثه الشيخ «علم الدين» عن أسلافه، والذى لجأ إليه ليواجه به ميراث النقل التقليدى الجامد الذى استند إليه أقران الشيخ الذين رفضوا التعامل مع العالم الإنجليزى أو الاقتراب منه، مستندين فى ذلك إلى نزعة انغلاق متأصلة، تستريب فى «الآخر» استرابة مطلقة، وترد الدينى على المعرفى فى تأويل جامد يحول بين المسلم والإفادة من المعارف المفيدة لغير المسلمين وغير الناطقين بالعربية.

ويبدو أن حرص «علم الدين» (الذى يجمع اسمه ما بين دلالة العَلاَمَة فى «العَلَم» ودلالة المعرفة فى «العِلْم») على تأكيد حق الاجتهاد، ومن ثم حق العقل فى الاختلاف، هو الذى جعله يطلق على ولده اسم «برهان الدين» تأكيدا للصفات الاستدلالية للعقل الذى يتوسل بالبرهان، ولا يركن إلى التقليد، ويميل إلى الانفتاح على الجديد ما ظل الجديد مقبولا على أساس من مبدأ التحسين والتقبيح العقليين الذى ورثه الأب عن معتزلة الإسلام. وانطلاقا من هذا المبدأ العقلانى، يرتحل الشيخ «علم الدين» وابنه «برهان الدين»، يخوض كلاهما رحلة الحقيقة والمجاز مع «الخواجا» ابتداء من القاهرة إلى الإسكندرية، ومن الإسكندرية إلى الضفاف الأخرى للبحر، حيث تقع إنجلترا، ومن إنجلترا إلى فرنسا، وما بينهما إلى بعض المدن الإيطالية. وأثناء الرحلة نرى كل شئ بعينى الشيخ، على الأقل فى القسم الأول، ويتم التركيز على المخترعات المادية للتمدن، كما لو كان ذلك على سبيل التمهيد الذى يفضى إلى اللوازم الحضارية والفنية التى نراها بعينى الابن الذى أخذ يفرض حضوره التدريجى شيئا فشيئا.

والطريف أننا، طوال الرحلة، ننسى (لسان العرب) الذى كان مبرر الارتحال أصلا. وفيما عدا الوقوف على «الجمعية الشرقية» فى باريس، و«بيت الكتب» الذى يذكر الشيخ «علم الدين» الكثير من مخطوطاته العربية فى التفسير والفتاوى والمنطق والتاريخ، أقول فيما عدا ذلك لا يقوم الشيخ بدور بارز أو حتى لافت فى تعليم «الخواجا» علوم العربية، أو يسهم فى تصحيح أو حتى النظر فى مخطوط (لسان العرب). ولا غرابة فى ذلك، فما حكاية تصحيح مخطوطة «اللسان» سوى حيلة روائية تبدأ بها الرحلة، وما الرحلة

نفسها سوى قص تمثيلى على أهمية اكتساب المعرفة الجديدة من غير لسان العرب.

وتبدأ أوائل هذه المعرفة بفتنة الآلة الجديدة والصدمة التى تحدثها فى الوعى. وليس من المصادفة أن يبدأ على مبارك من السكة الحديد، تلك التى أطلق على عرباتها المرّاش قبله اسم «أجنحة عفريت البر». ولكن فى (علم الدين) تدفع سرعة القطار الشيخ إلى أن يضطرب قلبه بعض اضطراب، ويداخله شئ من الخوف «لكونه لم يسبق له بذلك عادة». وينظر وولده من نوافذ القطار «متفكرين فى عجائب الكائنات، والإنجليزى ينظر إليهما» فقد عرف أنها المرة الأولى التى يركبان فيها السكة الحديد، ويريان هذا الأثر الباهر والاختراع الجديد. ويفكر الشيخ فى القاطرة (الباخرة) التى تجر العربات، ويندهش لما بدا له فيها من شدة السرعة الغريبة التى حملت الأغرار من بعض العامة على أن يقول: إنما تسير بقوة جماعة من الجن والشياطين، مسخرين لها بواسطة العزائم والسحر والطلاسم. ويصبح ذلك مدخلا يدخل منه «الخواجا» الإنجليزى لكى يشرح للشيخ عمل القاطرة وأسرار البخار وتاريخ صناعة السكة الحديد، وما انتهى إليه تطورها من السرعة التى أدهشت الشيخ: «فمن ذا الذى كان يتصور قبل أن يظهر هذا الأمر أنه يذهب من القاهرة إلى الإسكندرية ثم يعود إلى محله فى يوم واحد؟».

وتعمل الحيلة الروائية على تبرير دهشة «علم الدين» الذى لم يجد موجبا للسفر من قبل، ولا خرج من القاهرة منذ دخلها إلا مرة واحدة. ولكنه يخرج هذه المرة من القاهرة إلى الإسكندرية بواسطة السكة الحديد التى يأخذ فى تعرفها، مدركا أن فوائدها عظيمة وثمراتها كثيرة، «وليست منافعها خاصة بالتجارة، بل تعم غيرها من الصناعة والزراعة والعلوم والفنون والعادات والأخلاق والسياسة والعمران والمدنية». وأحسب أن هذا الوصل بين الصناعة والفنون، فى موازاة الوصل بين العلوم والأخلاق، إنما هو نوع من تأكيد العلاقة المتبادلة بين التحديث والحداثة، وردّ للحداثة المعنوية على التحديث المادى، والعكس صحيح بما يجعل من كل واحد من الطرفين سببا ونتيجة فى آن. ويتجلى بعض ذلك حين يقول الشيخ عن طاقة البخار التى تتحرك بها القاطرة:

سبحان الله لقد تقاربت البلاد والأمصار بسبب هذا البخار تقاربا شديدا، حتى صار يستغنى الإنسان فى أسفاره عن عدة شهور ببعض أيام، وعن عدة أيام بيوم أو بعض يوم، فصار يمكن للإنسان أن يسافر من القاهرة إلى الإسكندرية ويرجع إليها من يومه بعد أن كان لا يمكنه ذلك إلا فى مدة أسبوعين أو أكثر، حتى أن بعض أصحابى أخبرنى أنه مسافر مرة من الإسكندرية فى البحر يريد القاهرة فلم يصل إليها إلا بعد ثلاثين يوما، فقد ربح الإنسان مدة طويلة من عمره، فضلا عما توفر عليه من ماله الذى كان يصرفه فى سفره، واستراح من كثير مما كان يكابده من المشاق والمتاعب والعوائق والمصاعب التى لم يكن يخلو عنها ولايسلم مسافر منها، فما أكثر فوائد هذه السكة، وما أوفر لها من الخير والبركة.

ولا يترك «الخواجا» الإنجليزى الشيخ يمضى وحده فى هذا النوع من التعرف، بل يضيف إليه ما يدعمه من أن اختراع البخار حقق الكثير من الفائدة لظاهر الإنسان وباطنه. أما ظاهره فبالرونق والبهجة واكتساب راحة البدن والمهجة، وأما باطنه فبانتقاله من قيد المضيق إلى سعة الإطلاق، وتحليه بمعرفة عجائب البلاد وغرائب الآفاق. وتلك إضافة تقرن المادى بالمعنوى الذى يترتب عليه، وتصل بين تحديث «الآلة» ونتائجها التى تنتقل بالعلاقات الإنسانية للبشر من حال إلى حال. ودليل ذلك ما يبرزه «الخواجا» فى إضافته من أنه نتيجة اختراع البخار، وما انبنى عليه من آلات، اختفى إحساس الناس بوطأة المسافات، وتقاربت الأجناس بما جعلها تعتاد على حسن المخالطة والأنس والائتلاف، وزال ما كان بين البشر من موجبات الوحشة والبغضاء والاختلاف.

والمقارنة دالة فى هذا السياق بين رحلة «علم الدين» ما بين القاهرة والإسكندرية ورحلة «الفارياق» فى (الساق على الساق) بين المدينتين. والفارق بين الرحلتين هو الفارق بين نشر كتاب الشدياق سنة ١٨٥٥ وكتاب على مبارك سنة ١٨٨٣ ، وهو فارق يصل إلى ثمانية وعشرين عاما، ويشير إلى

زمن مضى لم يكن فيه قطار يصل ما بين القاهرة والإسكندرية، فقد اكتمل خط السكة الحديد بين الإسكندرية والقاهرة سنة ١٨٥٦، أى بعد عام واحد من نشر (الساق على الساق) فى باريس، ولذلك لم يكن ممكنا اختزال زمن المسافة التى قطعها أحمد فارس الشدياق بواسطة مركب ارتحل به من ميناء بولاق، وقطع به أياما وأياما إلى أن وصل إلى الإسكندرية. ويمكن للقارئ أن يقارن سرعة القطار التى أدهشت «علم الدين» ومشاعر الإعجاب بالرحلة النهرية البطيئة التى وصفها الشدياق على النحو التالى:

> أما السفر من بولاق فى القنج (نوع من المراكب) فإنه من أعظم اللذات التى ينشرح لها الصدر فإن النيل لا يكون إلا ساجيا. ورئيس القنجة يقف قبالة كل قرية ليتزودوا منها الدجاج والفاكهة الطريئة واللبن والبيض وغير ذلك. وناهيك بماء النيل عذوبة ومصحة. فالراكب فى إحدى هذه القنج لا يزال طول نهاره آكلا مسرورا قرير العين بما يراه من نضرة الريف وخصب القرى، حتى يود أن تطول مدة سفره فيه، وإن كان فى قضاء أمر مهم، فاغتنم الفارياق هذه الفرصة وأمعن فى قضاء الأعذبين... ومازال على هذه الحال حتى وصل إلى الإسكندرية وهو شبعان ريان.

وينطق النص السابق إحساسا مختلفا بالزمن والمسافة، إحساسا لا يؤرقه تعاقب الليالى على المسافر فى نهر النيل، لا يشغل باله بطول المسافة، فالمهم هو متعة النظر وبهجة الطعام وحالة الاسترخاء التى يخلو فيها المرء لنفسه كى يتأمل أحواله فى دعة كاملة. وتلك حالة تناسب الشدياق الذى كان يريد أن يجتلى ذاته فى مرآته الخاصة بواسطة الفارياق الذى هو إياه. وليس الأمر على هذا النحو فى حالة «علم الدين» الذى يشعر شعورا مختلفا كل الاختلاف بالزمن والمسافة، ويتعلم دروسا مغايرة من «الخواجا» الذى يضعه على عتبات وعى عملى مباين، ويدفع به إلى تمثل معانى الآلة التى أزالت وطأة المسافات، وقاربت بين الأجناس. وقد تأكد ذلك باستعمال الإشارة الكهربائية المعروفة بالتلغراف فيما يقول «الخواجا» الإنجليزى، موضحا نزعته النفعية (البرجماتية) بتأكيده أنه ما من رابطة بين الخلق أقوى من رابطة المنفعة.

وتقترن هذه النزعة بنوع من الحس التجارى الذى يرد التغير إلى عوامل اقتصادية ملموسة، لا تخلو من علاقة بمخترعات العلم وتقدم الصناعة. وهى عوامل يكشف عنها «الخواجا» عندما يظهر أن التجارة دفعت إلى تطوير أدوات الاتصال ووسائل الانتقال، وأفادت مما ترتب على ذلك من انقلاب حسن محسوس فى علاقاتها، نتيجة سرعة تدفق الأخبار والمعلومات بين مراكز التجارة. ويوضح «الخواجا» أنه:

> بواسطة التلغراف والبوسطة فى البر والبحر صارت جميع بقاع الأرض متصلة ببعضها، والأخبار واردة من جميع جهاتها مع السرعة التامة، إذ فى ظرف الأربع والعشرين ساعة تعم الأخبار جميع جهات المعمورة.

ويرتبط بهذه النظرة ما يبرر به «الخواجا» انتشار الفنادق على الطراز الأوربى فى مصر، مؤكدا أن كثرة وجود الأغراب فى البلد أدّت إلى شيوع عوائدهم، ومنها «اللوكندات» التى لا يأوون إلا إليها. وتبع ذلك أن ظهر بالمدن التى ظهروا بها أولا خانات ومحلات للملاهى مشبهة لما فى بلادهم، ومناسبة لحال ثروتهم. وكان أول ظهورها بالإسكندرية، لأنها الميناء والمرسى للمراكب الصادرة والواردة، وأول بلد ينزل به الغريب بعد مفارقة البحر، ثم سرى ذلك إلى غيرها شيئا فشيئا. وهكذا، يقول الخواجا، كلما مدّت التجارة أغصانها، واقتطف أهلها من ثمارها، كثرت آثار التمدن والعمارة والتأنس والحضارة، ويتغير سلوك السكان المحليين إزاء الغرباء، ويبدأ نوع جديد من العلاقة بينهم، تؤدى إلى أن «ينتقل القطر ومبانيه وأحوال ساكنيه، ويكون هذا الانتقال ثمرة وجود الأغراب».

هل نقول إن «الخواجا» لا يخفى تحيزاته، وإنه يبرر وجود «الأغراب» فى مصر وسيطرتهم الاقتصادية بأكثر من وجه؟ إن الأمر ممكن، فالخواجا يعيد إنتاج التوسع الاستعمارى بمعنى أو غيره. ولكن كل ظاهرة تنطوى على نقيضها، ويتجاور الخطاب الاستعمارى والخطاب الثقافى فى

تبريرات الخواجا، لكن بما يغلّب الخطاب الثقافى الذى يعيد إنتاجه المؤلف المعلن، دائما، فى (علم الدين). أقصد إلى الخطاب الذى يؤكد قيم العقل والانفتاح على العالم، المتقدم، والأخذ عنه، والإفادة منه. والمعيار فى ذلك هو مبدأ التحسين والتقبيح العقليين.

- ٥ -

ويتضح دور برهان الدين من منظور هذا المبدأ، سواء من حيث هو التطور المدنى لثقافة الأب الدينية، أو من حيث هو الاستهلال الجديد لنوع واعد من الثقافة التى يقوده إليها الخواجا، بعد أن يقنع والده بضرورة تعليمه تعليما مدنيا، مستخدما فى ذلك حججا من قبيل:

> ماذا يضر الإنسان لو علم لسان قومه وقواعده، وعلم دينه ومذهب بلده،حتى يكون على بصيرة فى إدارة أموره وتقوية برهانه، وضمّ إلى ذلك ألسنة ملل أخرى وأتقنها لتجذب إليه قلوب الأغراب، فيضيف معلوماتهم إلى معلوماته، لتزداد رغبة أهله فيه، وعلم مع ذلك تاريخ بلاده، وضم إلى ذلك تاريخ بلاد غيره وأحوالها، إذ بذلك يكون على بصيرة من الروابط المؤلفة بين الملل وبعضها، والأسباب التى توجب النزاع والوفاق بينهم، وضم إلى ذلك علم الجغرافيا والنباتات والحيوانات والجمادات والهندسة والفلك وجر الأثقال... فتتسع دائرة معلوماته، ويقف على النواميس الأبدية المؤثرة فى الموجودات وكيفية التأثير فيها، فتتسع بصيرته، وتعلو بذلك بين البرية شهرته، فإن تعلم الطب وقف على أسباب الأمراض وكيفية علاجها، ووظائف الأعضاء الظاهرة والباطنة وارتباطها بالقوى الباطنية... ولا يلزم أن يتبحر، بل يكفى أن يعرف من كل فن ما ينبغى معرفته على كل ذى فطنة من الخلق، حتى لا يكون على جهل منها، فيزداد بذلك قدره فى كل مجلس من مجالس أهلها، ويعلو قدره بين الأمراء، وتنجذب إليه قلوب أصحاب الحاجات والمخاصمات لعلمهم أنه يهديهم إلى الرأى الصواب.

وما يقوله «الخواجا» فى هذا المجال هو نوع من برنامج التعليم المدنى الذى يضعه للابن برهان الدين، دفعا له فى طريق يمضى من النقطة التى انتهى إليها والده. ولذلك يقترح الخواجا على «علم الدين» الاختيار بين أمرين؛ أولهما إدخال «برهان الدين» إحدى المدارس الأميرية، أى إحدى المدارس المدنية التى أسهم فى إكمال نظامها على مبارك نفسه. والثانى إبقاء «برهان الدين» بإحدى مدارس لندن (لوندرة) ليتربى فيها كما يتربى أولاد الإنجليز. ويختار الشيخ المدارس الأميرية فى مصر بالطبع، ليكون قريبا من ولده.

ويرحب الابن باختيار الأب، خصوصا بعد أن رأى بنفسه ثمرات التعليم المدنى فيمن حوله من أهل الحارة التى يقع فيها بيتهم، مؤكدا أنه لم يجد واحدا منهم إلا وهو فى ثروة ورفاهية لا يتمتع بهما غيره، فإن بالحارة التى هو بها جماعة منهم لهم درجات مختلفة، أقلها بمرتبات كافية، وفيهم من بلغ المناصب الرفيعة والرتب العالية، وله مرتبات جسيمة ينفق منها على الأهل والأقارب، ويتصدق على الجار والصاحب، ورأى جميع أهل الحارة، بل أهل الخط كله، يراعون خواطرهم لمعروفهم وكرمهم ومساعيهم الخيرية، وليس فيهم ابن أمير أو شريف.

وتفضى هذه النظرة غير الطبقية إلى تأكيد أن التعليم المدنى عامل حاسم للانتقال على سلم التراتب الاجتماعى، من حيث ما يؤدى إليه من رفع أبناء الطبقات الدنيا درجات، مسويا بينهم وبين أبناء الطبقات العليا، بل يضعهم فى الصدارة من هذه الدرجات إذا تفوقوا فى طلبه، ويستبدل بهم غيرهم من الذين لا علم لهم أو معرفة. وبقدر ما تسهم هذه النظرة فى إعادة بناء التراتب الاجتماعى على أساس من العلم المدنى، مستبدلة الأفندى الحديث بالشيخ التقليدى، فإنها تسهم بالقدر نفسه فى خلق مقابلة موازية بين التعليم الدينى والتعليم المدنى الذى أصبح مندوبا إليه، كما أصبح سببا من أسباب الارتقاء الاجتماعى الملازم لعمليات التحديث. ويترتب على ذلك معيار قيمى جديد، لا يقصر

الفضل أو يحصر القيمة فى معرفة دون غيرها، أو طبقة دون طبقة، أو جنس دون غيره، وإنما يربط القيمة بالعلم فى إطلاقه، والمعرفة فى فائدتها بعيدا عن الأصل والحسب، اعتمادا على كمال العقل ورغبته فى الإضافة. ويؤكد «الخواجا» هذه النظرة المدنية الجديدة، بقوله:

ليس الفضل خاصا بطائفة من الناس دون طائفة، ولا بأهل حرفة دون حرفة، بل الفضل صفة تقوم بالإنسان على قدر ما يحوز من العلم والأدب، فكما تكون فى الفقهاء تكون فى المهندسين والحكام، وكما تكون فى التجار وأهل البضائع تكون فى آحاد الخلق من الفلاحين وأهل الصنايع، فليس الإنسان بأصله وحسبه بل بكمال عقله وحسن أدبه.

وتحدد هذه النظرة المدنية للعلم الطريق أمام «برهان الدين» الذى أصبح يرمز إلى المستقبل فى الرواية التى تحمل اسم أبيه، وإلى المرونة فى تقبل الجديد والاقتراب الحميم منه بالقياس إلى الأب. ولذلك يذهب إلى الأماكن التى لا يجرؤ الأب على الاقتراب منها، أو على الأقل يتردد كثيرا فى الذهاب إليها. والحجة الروائية المقدمة فى هذا المقام إما وعكة ألمّت بالشيخ، أو رغبة فى الراحة، أوترك العنان قليلا للشاب اليافع، إعمالا للمبدأ: «أجموا النفس ببعض الباطل حتى تقوى على الحق».

هكذا، يذهب «برهان الدين» وحده – مع الخواجا أو من ينوب عنه – إلى المسارح (التياترات) والملاهى والمقاهى وأماكن الرقص (البالو). ويرى أنواعا من الجنون الذى يتنازل فيه كل إنسان عن قدره، فى حال من اللهو الذى لا يعرف التمييز بين وضيعهم وشريفهم، ولا بين غنيهم وفقيرهم، ولكن فنون الجنون لا تلهى «برهان الدين» عن إدراك أهمية المسرح، ودور «التياترات» بوجه عام فى التربية العمومية وتهذيب الأخلاق، ففى المسرح أمثال علمية على حسب الحوادث التاريخية والتقلبات الدهرية. وهو بهذه الكيفية يساعد على تقدم الأمم وتمدنها، ويوسّع دائرة فخرها وثروتها. وفوائده كثيرة، منها اجتلاب الأنس، وتنشيط النفس، وترويح الخاطر بتسريح الناظر فى المرائى المختلفة والأوضاع المتغيرة.

وبقدر ما يقترب «برهان الدين» من عوالم الفنون الراقية، حيث الأوبرا والمسرح يقترب من دنيا المرأة الحديثة، مندهشا من المكانة التى تحتلها بين هؤلاء القوم الذين يعتنون بشأن نسائهم أكثر من اعتنائهم «بأنفسهم». ويذكرنا «برهان الدين» فى حديثه عن المرأة بالشيخ رفاعة الطهطاوى الذى استهل خطاب الإعجاب الملتبس بالمرأة الأوربية.

وتلفت المقاهى انتباه برهان الدين «وتجذب عينيه إلى مباهجها، سواء بوصفها مكانا يزيل الأتراح ويجلب الأفراح للطائفه، أو لحسن زخرفتها وكثرة ما بها من المرايا». وتلعب المرايا فى المقهى دور غواية خاصة، تفتن العينين اللتين تلحظان أنه:

لكثرة المرايا وتقابلها ببعضها كانت صور الجالسين والخارجين والداخلين تنعكس فيها، وتتضاعف مرارا، فكان يتراءى فى المحل سعة أكبر وأكثر مما هو عليه فى الأمر نفسه. وكان المنظر الحادث من هذا التكرار غريبا، يلذ الناظر ويسر الخاطر.

ومرة أخرى، تذكّر فتنة مرايا المقاهى بالفتنة نفسها التى سبق أن أثارتها فى وجدان رفاعة الطهطاوى عندما شاهدها للمرة الأولى فى مدينة مرسيليا، واندهش لما لها من رونق عظيم. ولكن مرايا «برهان الدين» تنال إعجابا أكبر، مصحوبا بمحاولة للتعبير عن وقعها فى النفس، خصوصا من الزاوية التى تدفع بها المرايا إلى إعادة النظر فى قواعد المنظور أو الإحساس بالمساحة والفراغ والحيز. ومن هذه الزاوية، تبدو «المرايا» مرتبطة بالآلة الحديثة بأكثر من معنى، على الأقل من حيث الصلة التى تصلها بصناعة الزجاج بوجه عام وصناعة العدسات بوجه خاص. وهى الصلة التى تبدو واضحة فى «الآلات التى تُقرِّب البعيد وتساعد النظر». ويقصد «برهان الدين» إلى «النظارات» المُقرِّبة. وقد أهداه «الخواجا» واحدة منها يستخدمها لمشاهدة خشبة المسرح والنظر من خلالها إلى الممثلين والممثلات.

وتلعب «النظارات» دورا لافتا في إدهاش «برهان الدين» لا يقل عن الدور الذى قام به قطار السكة الحديد فى إدهاش والده، حين ركباه معا للمرة الأولى من القاهرة إلى الإسكندرية. والعلاقة بين «النظارة» و«القطار» وثيقة من منظور هذا النوع من الاندهاش، فالاثنتان «آلة» تتيح من الاتصال والتواصل ما لم يكن متاحا من قبل، والاثنتان تقومان بتقريب البعيد واختزال المسافة، والاثنتان، أخيرا، تبعثان على إعادة النظر فى معانى المسافة والمساحة والزمان. ولكن «النظارة» تتميز بطابعها الفردى، كما تتميز بما تؤدى إليه من معرفة حميمة مغايرة بالأشياء. وأحسب أن ذلك التميز هو بعض ما ينطوى عليه الوصف التالى:

> فرح برهان الدين بالنظارة فرحا شديدا، وصار ينظر بها من شبابيك المحل، تارة إلى المدينة فيرى البيوت والحارات والمارين فى الطرقات كأنهم تحت قدميه، وتارة إلى الميناء والمراكب فيرى الملاحين وألوان ملابسهم وما ينقلونه من البضاعة كأنهم بين يديه، فيتعجب ويستغرب لأنه كان لايرى ذلك بغير تلك الآلة ولو أمعن النظر، وكان إذا نظر بها إلى البحر يلوح له فيه صنادل وزوارق للصيادين يرى فيها ما اصطادوه من السمك، فإذا نظر بدونها لايرى من ذلك شيئا، فكانت عنده أجل شئ أهدى إليه وأحب شئ إليه، وصار يقلبها ويتأمل فى تركيبها ويحاول الوقوف على كيفيتها .

هذا النوع من الدهشة التى فتنت «برهان الدين» هو علامة المعرفة التى يقرب فيها البعيد النائى، ويغدو فى دائرة الإدراك الحميم إلى الدرجة التى يكاد المرء يتقرى المدرك باللمس. وهو دليل على الغواية التى تحدثها الآلة فى وعى المدرك فتدفعه إلى مقارفة ما لم يفعل من قبل ليعرف ما لم يكن يعرف، مبتدئا بالأسئلة التى تتولد فى داخله نتيجة فعل إدراكه، ومنتهيا بالرغبة التى تتفجر فيه لتدفعه إلى تخطى حواجز المسافة والزمن ليغدو فى حضرة ما أصبح قريبا بواسطة عدسات النظارات التى تحولت إلى مفاتيح دنيا جديدة مغوية بوعودها. وآية ذلك اتساع حدقتى عينى «برهان الدين» وهو يتطلع من خلال النظارة إلى كل ما يحيط به فى المسرح، كما فعل قبل دخوله، ولا قفلت عيناه الممتلئتان بغواية التعرف هيئات النساء الجالسات على البعد، اللائى أصبحن على القرب بواسطة النظارة، فيتمعن فى الملابس، ويتأمل الأجساد، ويتبادل النظرات، ويتعرف على من لسن من صنف «ليلى» و«سعدى». وحين أمره «آمر الورع والتقوى» بالتوقف لم يطع، وترك نفسه أسير فتنة النظر وغواية الآلة العجيبة. (تلك الآلة التى كان عليها أن تنتظر كثيرا ليعيدها إلى حضرة القص عبدالرحمن منيف فى «التيه»، الجزء الأول من ثلاثية «مدن الملح»).

— ٦ —

والواقع أن هذا المدى من الوقوع فى الغواية الذى يمايز بين الأب الشيخ «علم الدين» والابن الشاب «برهان الدين» هو حيلة روائية يلجأ إليها على مبارك لمراوغة نواهى الرقابة القمعية، خصوصا فى الموضوعات الشائكة التى يقع الحديث عن «النساء» على رأسها. وسرعان ما يكتشف قارئ «علم الدين» الذى يهتم بمطالعة ما بين السطور أن صوت المؤلف على مبارك يتطابق وصوت «علم الدين» فى كل ما لا ينطوى على إشكال أو لا يثير الخلاف. أما إذا أراد أن ينطق ما يجاوز ذلك، فالأقرب إلى احتمالات القبول العقلى ينطقه «برهان الدين» الذى تشفع له حماسة الشباب، والأبعد عن احتمالات القبول ينطقه لسان «الخواجا» الذى تشفع له ديانته المغايرة وحضارته المختلفة. ومثال ذلك النظرة غير المسموح بها إلى النساء، وهى النظرة التى يحدّق بها «برهان الدين» بغواية «النظارة» التى أهداها إليه «الخواجا» والتى تنطق المسكوت عنه من قرارة وعيه. أما الجرأة فى الدعوة إلى سفورهن واختلاطهن بالرجال فى التعليم والعمل فتلك مهمة «الخواجا» الذى يحق له نقد العوائد الشرقية التقليدية فى معاملة المرأة، والمطالبة بتحريرها والمساواة بينها والرجل فى التعليم والعمل، وما يتصل بهما أو يترتب عليهما من علاقات المجتمع.

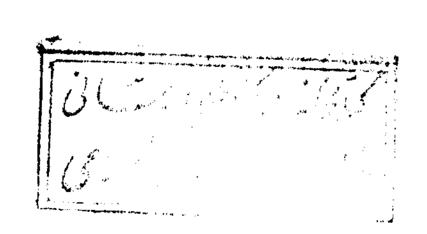
ويعنى ذلك أن الصلة بين «علم الدين» و«برهان الدين» و«الخواجا» هى، فى مستوى من مستوياتها الدالة،

صلة الأقنعة التى تتحول إليها الشخصيات التى يراد لها أن تعبر عن أوجه مختلفة من أفكار المؤلف الذى ينطق من وراء كل قناع بما يناسب مقتضى الحال من ناحية، وطبيعة الشخصية التى يمثلها القناع من ناحية أخرى. ولذلك فالعلاقة بين الشخصيات - الأقنعة أقرب إلى مخايلة المرايا التى فتنت «برهان الدين». لكن الأقنعة فى هذا السياق تغدو مرايا للمؤلف الذى يريد تأمل أفكاره فى أقنعة متباينة، هى مراياه التى يرى عليها الأفكار من زوايا وجوانب متعددة. وفى الوقت نفسه، يقوم بإخراج ما فى داخله من نوازع متعارضة، يراها منعكسة على مرايا تتيح له، كما تتيح للقارئ، تأملها عن بعد، وفى ما يشبه الحياد. ولذلك تختفى الفوارق بين خطاب «الخواجا» وخطاب «علم الدين» أو «برهان الدين» فى حالات كثيرة، وتبدو لغة «الخواجا» فصيحة، تحمل الصفات التراثية نفسها التى تحملها لغة الشيخ الأزهرى. ولا تتباين النبرة أو وسائل المحاجة إلا فى مواقف اختلاف المنزع وتباين الرأى. لكن بما يومئ ضمنا إلى إمكان تكوين رأى يتوسط بين الاختلاف والتباين.

وعندما نصل إلى خاتمة الرواية المبتورة، ويبدو أن على مبارك كان يستعد لإصدار جزء آخر لها، نصل إلى محصلة الخبرة التى نالها الشيخ من الرحلة، بواسطة الحوار، سواء فى دائرة إدراك قوانين التغير والتطور التى تسرى على الكائنات والأحياء، أو استيعاب معنى كثرة الحركة التى أصبحت سمة العصر وعلامته المائزة فى وعى الشيخ «علم الدين» الذى يصف الحركة بالبركة، ويتعلم أن لها فوائد كثيرة جمة، فمنها كثرة الاطلاع وتحصيل الفوائد الدنيوية والآخروية، ومنها زيادة البركة فى العمر، فإن كثرة الاطلاع بمنزلة زيادة العمر. ويضيف على مبارك من وراء قناع «الخواجا» ما يعمق وعى الشيخ نفسه بالحركة فيقول:

> لاشك أن الانتقال يبلغ الآمال: والقعود يفيت (كذا) المقصود، والتعود على الحركة مما يقوى البدن ويبرئ كثيرا من الأمراض. ولذلك مدحها الحكماء وحث عليها الأطباء... ومما يدل على وجوب الحركة أن الخالق سبحانه وتعالى حكم بها على جميع الموجودات، حتى على الشمس والقمر وسائر الكواكب التى فى السماوات، فإن القمر يدور حول الأرض، والأرض تدور حول الشمس، وبالجملة، فلا شئ من العالم بثابت مطلقا، فالكون وما حواه من حيوان ونبات وجماد وشموس وأقمار وغيرها مما لايعلم كنهه إلا مكونه يتحرك بجملته، فضلا عن حركة أجزائه، صغيرا وكبيرا، وما ذلك إلا لحكمة بالغة اقتضتها إرادة مدبر الكون ومديره، فالزلازل التى يظهر أثرها على الكرة الأرضية تنبئ عن حركة عظمى فى باطنها... وكذلك الحوادث الجوية كالعواصف والصواعق، فإنها تدل على أن السماوات دائما فى حركة، فليس الحكم بالحركة حكما خاصا بالأجسام الحيوانية والنباتية، بل هو شامل لها ولغيرها.

وليس من الضرورى أن يسأل القارئ هل يمكن أن يتحدث «الخواجا» على هذا النحو، فقد سبق أن أكدّت أننا لسنا إزاء شخصيات بالمعنى الذى نعرفه فى روايات هذه الأيام، وإنما إزاء أقنعة متباينة ينطق من ورائها صوت واحد، تتعدد نبراته وتختلف طبقاته، لكن بما يبقيه فى مجال غواية التحديث التى أصبحت قرينة الإيمان بمبدأ التغير والحركة فى الكون، ومن ثم المبدأ الذى يحث على التحرر من قيود الثبات، والاندفاع إلى الأمام، والتطلع إلى وعود المستقبل الذى حلم به مبدعو النهضة العربية منذ أن خايلتهم غواية التحديث.





خصوصية الرواية العربية

إبراهيم فتحى *

لم تسر الرواية العربية فى الطريق الذى قطعته الرواية فى الغرب وإن تقاطع الطريقان أحياناً؛ فالرواية العربية لم تبدأ من نقطة البداية ذاتها التى بدأت منها الرواية الغربية بالذات الفردية وخبراتها فى مواجهة التقليد الجمعى وعلى أنقاضه. فالذات الفردية فى الرواية العربية انبثقت تدريجياً من أطواء العلاقات العضوية والجماعات المتآلفة، ولم تدخل فى صراع تناحرى مع الأنماط الموروثة للفردية. فالروايات الصادرة بين ١٨٧٠ ـ ١٩١٤، التى أحصاها على شلش، كان معظمها يستلهم التراث القصصى القديم، ولن نجد مرحلة تصوير الفرد الجامح المنسلخ عن الجماعة (البيكاريسك) باعتبارها المرحلة الأولى لنشوء الرواية كما كانت الحال فى الغرب. وقد تميزت الرواية العربية فى بدايتها (فى مصر أولاً) بالسعى إلى مصالحة بين ذات فردية (تريد أن تكون متحررة من أعراف بالية) وقيم الجماعة ومعتقداتها المستمرة عبر قرون.

ولم تقع الرواية فى فخ النقل الأعمى عن الرواية الغربية، بل كانت استجابة لبزوغ علاقات اجتماعية جديدة، فالفردية البرجوازية فى مصر والعالم العربى عموماً نشأت مع ارتباط المجتمع بالسوق العالمية وتغلغل علاقات التبادل تدريجياً فى بطء شديد داخل الاقتصاد الطبيعى القديم، وواصلت العلاقات العضوية للمجتمع القديم فى القرية والحارة البقاء زمناً طويلاً دون أن تندثر. وكانت نشأة الرواية العربية تلبية لحاجة جديدة فرضها الانتقال التدريجى بين المجتمع التقليدى العضوى وعلاقاته المترابطة على نطاق ضيق (الأسرة الممتدة، الحرفة، الحيز المكانى المحدود) ومجتمع الفردية بتمزق روابطه وسعيه إلى آفاق أوسع فى الفكر والشعور والوجدان على نطاق أوسع (المستوى الوطنى والقومى). وقد فرض هذا الانتقال التدريجى تجاور العالمين حتى داخل الأسرة الواحدة، وحتى فى صميم الحياة النفسية للفرد الواحد.

إن السرد التراثى الذى يصور الفرد باعتباره ممثلاً للجماعة بتقنياته فى تصوير الأنماط الشخصية والمكان والزمان، وفى

* ناقد ، مصر .

تجسيد الحبكة لم يعد قادراً على تصوير الفرد الجديد والعلاقات الجديدة. وكان من الواجب البحث عن أشكال جديدة وتقنيات جديدة للوفاء باحتياج يمليه الواقع العربى. وليس من الصواب اعتبار بنى السرد التراثى بنى قومية ينفرد بها العرب ويتميزون على البشر أجمعين، فلعل البنى العميقة للحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والسيرة البطولية وتسلسل الأخبار التاريخية والمواقف الصوفية مشتركة بين كثير من البلاد. أما ما يميز الرواية العربية، فهو استجابتها لواقع يتسم بتعدد الهياكل الاجتماعية، وتغلغل العلاقات الرأسمالية داخل الدوائر التقليدية وتحويرها دون أن تتطور هذه الدوائر فى اتجاه رأسمالى، فتجاور الأنماط المختلفة فى واقع لم يعرف تبلور الطبقات وصراعها، كما هى الحال فى بلاد الغرب المتقدمة، جعل الرواية العربية تدور فى الكثير من الأحيان على محور العلاقة المتشابكة بين أنماط متعددة متجاورة من الفردية؛ فهناك فردية العالم القديم يتوزع الموقف منها بين طابعها الأبوى التسلطى وإضفاء طابع مثالى عليها يحن إلى ما فيها من طابع إنسانى مندمج بالطبيعة والجماعة والمطلق، وهناك فردية بازغة تريد أن تحتضن العالم وتحوله إلى الأفضل منطلقة فى حرية تبحث عن حب وتقدم فى مقابل فردية أنانية تبحث عن الربح بضراوة، متسلقةً لا تأبه بالآخرين، وعندها تتحول العلاقات بين الناس إلى علاقات بين أشياء، وهناك فردية أخفق أملها فى المجتمع الحديث والمجتمع التقليدى معًا، تنسحب إلى داخلها فى تأمل سلبى ويتحلل داخلها النفسى إلى حالات ذاتية متباينة.

وتحفل الرواية العربية، منذ نشأتها، بتصوير هذا التعدد فى النماذج الفردية. فإطار الرواية فى العالم كله هو التجربة الفردية كما يحياها الناس فى مسرى الزمان. ولكن موقف معظم الروائيين العرب وسط هذا التعدد هو محاولة اجتياز الخبرة الفردية بحثًا عن بؤرة اجتماعية أو لاشعورية جمعية. فانبثاق الذات الفردية ظل متفاعلاً مع الجماعة وماضيها المتصل أو المنقطع. لذلك، ظل مرتبطًا من بداية نشأة الرواية بالبحث عن الذات القومية فى مواجهة ما يسمى أحيانًا بالاستعمار الأوروبى وأحيانًا أخرى بالحضارة الغربية. وتميز الواقع العربى باستمرار هذه المواجهة زمنًا طويلاً بعد تحقيق الاستقلال السياسى نتيجة لوجود الاحتياطيات النفطية ونتيجةً لدور إسرائيل العدوانى التوسعى المؤيد من الغرب.

والحديث عن سمات قومية للرواية لا يدور حول بعض السمات الخارجية المتعلقة باللون المحلى ولا حول روح مطلقة للأمة تشكلت من خصائص لا زمنية لا متغايرة، بل حول تجربة تمثلتها الحياة الروحية للشعوب العربية وجسدها التطور الفنى.

وقد تميزت الذات القومية العربية بأنها فى مرحلة التكوين، فالأمة العربية مقطعة الأوصال لا تتألف من قطاعات سابقة على الوعى القومى، بل من أوطان مثل مصر والشام والمغرب... إلخ، سارت زمنًا طويلاً فى طريق التطور القومى واكتسبت خصائص محددة شديدة التنوع، يؤدى انصهارها معًا على أساس من ازدهار الخصائص القطرية إلى ثراء ثقافى عظيم. ويؤدى التفاعل وتبادل التأثير والتأثر إلى اتساع مدى الرواية العربية فى تصوير شخصيات إنسانية ترسم للوضع البشرى لوحة شديدة الرحابة، من المدينة إلى الريف إلى البادية إلى أطراف الغابة، من فرد العشيرة إلى فرد العائلة النووية، إلى الفرد ممزق الروابط بحثًا فى جميع الأحوال عن تكامل متخيل داخل الفرد وخارجه.

وقد طبع ما سبق الرواية العربية بتعدديتها فى الرؤية وأشكال التناول بملامح مشتركة. فقد استقر فى وعى الروائيين العرب أن للفن الروائى مكانًا مهمًا داخل إطار ثقافى أوسع منه، وأن لهذا الفن استقلاله النسبى دون أن يكون منفصلاً عن إطاره.

ومنذ البداية الأولى لاحظ النقاد فى الرواية العربية ـ على الرغم من اختلاف زمان نشوئها فى الأقطار العربية بين أوائل القرن العشرين والأربعينيات والستينيات ـ تألق عناصر رومانسية ترتبط بإبراز المطامح والأحلام الفردية وبلورة الهوية القومية. ولكن هذه العناصر الرومانسية لم تكتمل فى مذهب موحد بل لقد ارتبطت وتفاعلت مع عناصر واقعية. ففى البدايات متفاوتة الزمن حفلت الروايات العربية فى الأقطار العربية بالمواقف النقدية من الواقع، وبالمشاعر الوطنية وبمثل التحرير، كما صورت الفرد على خلفية للبيئة ذات شخصية

مستقلة وطابع خاص للمناظر الطبيعية، فهذه الروايات كانت بمثابة امتلاك متخيل للحيز المكانى وانتزاعه من الأجنبى أو القوى المعادية. وحفلت الروايات كذلك بأشكال من التوازى بين واقع تجريبى ودلالات أسطورية وفولكلورية، وباختلاط بين واقعية وبعد أسطورى ورمزى وورومانسى.

وبعد النشأة ازدهرت فى معظم البلاد العربية فى أوقات مختلفة نزعة واقعية اتسمت بمنظور مركزى فى تصوير المكان، وتمثيل موحد للمكان تسوده وجهة نظر واحدة. ولكن هذه الواقعية لم تكن صدىً للرواية البلزاكية أو للمدرسة الطبيعية. فقد كان الروائيون العرب ملمّين بكنوز التراث الروائى العالمى يختارون من بين رصيد التقنيات الذهبى. وكانت الرواية الروسية الكلاسيكية معروفةً للكثيرين، بل كانت الواقعية الأوروبية عند نشأة الواقعية العربية تتعرض للضربات من جانب الحداثة المبكرة ومن جانب المعاول النقدية التى تقوض أسسها. وقد كان على الروائى الواقعى العربى مسؤولية التحرر من الوعى اليومى المتخلف والصور التى يفرضها على الحياة، وتصوير الحياة والشخصيات من خلال وعى نقدى ينفى الصورة اليومية المعاشة ويفقدها سيطرتها على الأذهان. إن معظم كتاب الواقعية النقدية العربية لم يعكسوا «الواقع» بل قاموا بتعريته من زاوية نظر قطاع مستنير يعتبر المادة التاريخية النفسية فى الواقع العربى ذات طواعية وقابلية لإعادة التشكيل، ويرفض أسس الأوضاع والقيم وطرائق الحياة السائدة.

ومن المعتاد الكلام عن الحداثة فى الرواية العربية باعتبارها المرحلة التى تلت الواقعية. ومن الملاحظ أن هذه الحداثة بدأت فى الظهور إبان سلطة حكومات مستقلة كانت جزءاً من حركة التحرر الوطنى العامة، ولكنها انفردت بالسلطة وأقصت القوى الأخرى وقمعتها. وقبل مرحلة الحداثة كانت بؤرة السرد مركزة فى فرد متخيل ينتمى إلى الحركة الوطنية التى تبدو جماعة موحدة الأهداف، ويخوضها بفكره وقلبه، وقد يضحى بحياته فى مظاهراتها ونضالاتها العلنية والسرية، وفى معاركها المسلحة وحروبها. وبعد «الانتصارات» أصبح الأفراد متفرجين مبعدين عن عالم الفعل الذى استأثر به البيروقراطيون والمقاولون والبصاصون. وتكاثفت سحب الاغتراب فى الرواية الحداثية وصورت قمعاً منتشراً كالأخطبوط وهزائم للحرية، وأصبح السجن موقعاً مألوفاً تؤمه شخصيات الروايات، وتمزقت أوصال العلاقة بين الفردى والعام، واستفحل التناقض بين الرؤية الجاهزة للواقع كما تقدمه الأجهزة الإعلامية والتعليمية والخبرة الفردية. وبدأ الروائيون الحداثيون يقدمون رؤى خاصة لبناء عوالمهم الروائية. ولم يقف كبار الروائيين الذين أعلن فيما مضى عن واقعيتهم عند تجاربهم السابقة، بل لقد اتسعت كتاباتهم لتقنيات حديثة تصور الاغتراب والإحباط والبحث عن معنى مفتقد.

وقد اختلفت الحداثة العربية عن مثيلتها فى الغرب، فهى لم ترفض وجود الواقع، ولم تقف عند فهم ذاتى مغلق بالكامل، ولم تعتبر التاريخ كابوساً ينبغى الاستيقاظ منه.

وعند رصد النماذج الروائية العربية (السرد التراثى والسرد الواقعى والسرد الحداثى) تتبين أن الصراع بينها لا يصل إلى منتهاه، فما من نموذج يتحقق فى نقائه المثالى، وما من هزيمة ساحقة لنموذج ما. كما نجد مراحل انتقالية متعددة بين هذه النماذج فى صيغ الكتابة مع ندرة القطيعة الحادة، فقد يكون الجديد تنقية وتطويراً لعناصر سابقة.

وقد عملت الحداثة العربية على إبراز خصوصية الفن الروائى فى علاقته بالسياسة والفكر الاجتماعى دون أن تقطع علاقة الرواية بالمصير الإنسانى، كما أكدت الشكل الجمالى ومعه الطابع الذاتى والوجدانى دون أن تنعزل تماماً عن الطابع الموضوعى، ثم أعادت مناقشة النوع الأدبى الروائى ولم تجعل منه قالباً جاهزاً وجعلت منه بناءً فضفاضاً يستلهم أنواعاً متعددة تراثية ومعاصرة، كما يستلهم فنوناً متعددة مثل الفنين التشكيلى والسينمائى، فأدى ذلك إلى التعامل مع تقنيات حداثية تلتقط أزمة العلاقة بين الفرد وجماعته وبينه وبين السلطات السياسية والفكرية والروحية. ولكن استخدام تقنيات نزع الألفة (**الوصف الشيئى**)، **والأسطورة والمجاز** التمثيلى، وتيار الشعور والمونولوج الداخلى لم يصور ذاتاً معزولة مغلقة على عناصر شخصية، بل ذاتاً تحيا تجربة الإحباط الإنسانى، وتتوق إلى فاعلية ما. لم تصل الحداثة الروائية العربية إلى تصوير ذوات شخصية تفتقد الاستمرار

والهوية والوحدة، ولم تعتبر الذات الشخصية حزمة من مدركات حسية متباينة لا تربطها إلا ذاكرة لا يوثق بها، بل واصلت اعتبار الذات مشاركاً إيجابياً على نحو ما يفسر وينظم ويعيد تركيب ما يتلقاه، أى ذات موحدة يعيها الفرد مباشرة. حقاً لقد صورت الحداثة الروائية العربية أحياناً تضارباً عند أفراد مغتربين بين الجوانب الانفعالية والحسية والعقلية دون أن تصل إلى اعتبار الإنسان غير قابل للمعرفة، بلا ماهية، أو أن الواقع يستعصى على المعرفة وأن الإنسان ضائع بلا مأوى فى كون معاد.

إن التيار الرئيسى فى الرواية العربية لا يرى أسلوب ما بعد الحداثة هو أسلوب المستقبل وفقاً لتعاقب المدارس حيث يكون أكثرها ظهوراً هو أكثرها أهمية.

لقد ظهر لدى شباب التسعينيات هامش روائى يبتعد متعمداً عن أى واقع وطنى أو قومى، ويهتم بأشياء الفرد الصغيرة والتفاصيل الحياتية دون تفرقة بين الجوهرى والعرضى، ويصور المواضع المنزوية بدلاً من المكان، والآنات المنعزلة بدلاً من الزمان، ويرفض أى تصور عن الكل، وينكب على تصوير تعدد الذوات تحت جلد الذات الواحدة. ويكشف هذا الهامش الروائى عن عوامل تفتت وانحدار وتحلل فى الواقع.

ومن الواضح أن الروائيين العرب يعيشون فى بؤرة تناقضات العالم ويقدمون للوضع البشرى بكل تناقضاته أعمق تصوير. وقد استطاعت أساليب القص التراثية التى تستلهمها الرواية العربية والتى تصور اندماج الفرد فى الجماعة أن تتجاوز الفردية الهزيلة المضمحلة لتستشرف فردية جديدة تمتلئ بالجماعة لتعبر عما بعد الفردية وعن أشكال مأمولة من الجماعية، كما عملت على تصوير فرد متحرر من إسار الوعى المغلق وأسهمت فى كشف الجماعية الخانقة وتحريرها من مسلماتها السلطوية المتحجرة، وقد أدى ذلك إلى ابتداع وسائل متطورة للكشف والتعبير، مثل التسجيل الذى يعيد ترتيب الوقائع والأحداث والقصاصات الصحفية والوثائق فى إطار درامى متخيل، والمذكرات والسيرة الذاتية والريبورتاج فى ترابط وثيق بين الذات والموضوع.

وهناك خصوصية لمواقف التصوف المنتشرة فى الرواية، فهى بمثابة رفض للعقل القمعى الرسمى وحنين إلى عالم الأخوة والتضامن عند الطبقات الشعبية مهضومة الحق، فاللغة الصوفية فى فترة استفحال الصراع والخيانة وخيبة الأمل قد تكون نقداً جذرياً للغة السائدة فى وعى الحسابات التجارية والمصالح الأنانية الموضوعة فوق أهداف الوطن والإنسان.

كما أن التقنية الشيئية المنتشرة فى الرواية العربية لا تعنى اغتراب الإنسان عن العالم، بل تنقل الأشياء وتفاصيلها إلى دائرة إدراك جديد متحرر من قوى جذب الروتين والعادة لتدفع القارئ إلى إدراك معمق للعالم.

لقد كانت للرواية العربية فى جميع مراحلها المختلفة خصوصيتها ولم تعتمد فى أفضل الأحوال على المحاكاة الآلية لنماذج مستوردة.



مدرسة توظيف التراث فى الرواية العربية المعاصرة

محمود طرشونة

يعد القول بأن كل رواية تبتكر الشكل المناسب لفحواها صحيّحا بصفة عامة، ناهيك عن أن الرواية العربية بقيت باستثناء - بعض التجارب - إلى منتصف الستينيات تجتر المضامين والأشكال التى تعودتها منذ بداية القرن. لكن ما إن حدثت صدمة يونيو ١٩٦٧ حتى انتشر الوعى بوجوب مراجعة جذرية لمفاهيم عديدة وظواهر كثيرة منها الشكل الروائى.

إلا أن هذه المراجعة لم تنطلق من عدم بل سبقتها فى أوربا تجارب مبكرة، وبالتحديد منذ سنة ١٩٢٢ تاريخ ظهور رواية (أوليس) لجيمس جويس، وهى التى تغوص فى باطن الإنسان وتتجاوز الظاهر من الواقع الاجتماعى ومحاكاته إلى تفكيكه وإعادة بنائه. وتواصل التجريب بفرنسا بظهور تيار الرواية الجديدة المناهض لكل المدارس التقليدية وكذلك للرواية الوجودية وحتى لتيار الوعى، فكان لها رواد لايزالون إلى اليوم يطوِّرون فنهم، وقد بدأوا منذ الأربعينيات فى الثورة على الضوابط وعلى التسلسل الزمنى، مركزين على وصف الأشياء التى لا تحيل إلا على نفسها، وقد ساعدت الموجة الجديدة فى السينما على هذا التركيز، فكانت روايات كلود سيمون وألان روب جرييه وناتالى ساروت، وميشال بوتور مفاجئة بنزعتها التجريبية المتمردة على التنميط والتقليد.

ولم يكن بالطبع مؤسسو مجلة «جاليرى ٦٨» فى مصر، ولا رواد الأدب التجريبى فى تونس فى الفترة نفسها تقريبا بمعزل عن هذه التجارب، فسواء تعلق الأمر بإدوار الخراط أو عز الدين المدنى أو إبراهيم منصور أو صنع الله إبراهيم أو غيرهم، فالمسألة لم تكن مفاجئة، بل كانت متأخرة نسبيا. وما سمى بالحساسية الجديدة فى مصر لا يمكن حصره فى مجموعة من الروائيين وفى جملة من الاتجاهات، بل هى أمور مشتركة بين العديد من الكتاب فى مختلف الأقطار العربية رأوا أنه آن الآوان للخروج من الأنماط التقليدية المستهلكة، والمبادرة بكتابة نصوص تقطع نسبيا مع ما تعوّده القراء.

ورغم صعوبة تصنيفهم، فإنه يمكن الاعتماد على الخصائص الغالبة فى رواياتهم، والتمييز بين أربعة مسالك بعضها عالمى وبعضها الآخر خاص الرواية العربية، وهى مسلك «تيار الوعى» وقد سماه إدوار الخراط بالتيار العضوى أو الداخلى، والمسلك المناقض له وهو «الرواية الجديدة» وقد سماه بتيار التشييء، ومسلك الواقعية الجديدة التى قد تتماهى مع الرواية الذهنية، وهذه كلها تيارات معروفة فى الرواية العالمية، وأخيرا مسلك توظيف التراث أو «التيار التراثى» وكأنه خاص بالرواية العربية؛ لذلك، سنحاول التركيز عليه وضبط أركانه انطلاقا من بعض النماذج من مصر وتونس.

وهناك من انطلق من التعريف اللغوى للتراث ليقدم له تعريفا اصطلاحيا، يحد من مجالاته، ويحصره فى دائرة ضيقة من الموروث، وبذلك يجمده ويعتبره منتهيا. فالتعريف اللغوى يؤكد ما يخلفه الرجل لورثته من مال وحسب، وهذا بالطبع يقتضى موته. لذلك، حدّده أحد النقاد تحديدا زمنيا فجعله منحصرا فى كامل «التراكمات الثقافية منذ العصر الجاهلى إلى بداية مرحلة الاستعمار فى مطلع القرن الماضى من فكر وثقافة وقيم فنية أخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور» (1) وهكذا، حَنّط التراث واعتبره مادة متحفية انتهى أمرها وبقيت مرجعاً جامدا يُطلّع عليه لا غير لأنه «محفوظ».

والواقع أنه يتجاوز هذا الحصر بكثير، إذ يشمل فى نظرنا كل الأحداث والكتب التاريخية إلى عصرنا الحاضر، والشخصيات الأدبية والأسطورية والتاريخية التى نجد لها امتدادا فى الراهن، لأن الراهن لا يعقل أن ينشأ من عدم، وما اعتبرت الأديان ونصوصها وتشريعاتها من التراث إلا لأن ممارستها لا تزال متواصلة بشكل أو بآخر. كل ما فى الأمر أن الظواهر تتغير وتتطور، فيتحول التصوف العرفانى مثلا إلى طقوس وممارسات شعبية تجسم بعض الكرامات أو الشطحات دون أن تغوص فى المشاهدات وكشف الحجب وفى التنظيرات وخلافاتها، وقد تتحول القيم الموروثة إلى عادات وتقاليد تمارس فى الواقع اليومى المعيش.

ومن تجليات التراث أيضا كل هذه المعالم التاريخية الماثلة أمامنا فى الشوارع والقصور والمعابد والمساجد، وما تتركه من أثر فى الفن المعمارى الحديث الذى يمثل امتداداً لها فى شكل مغاير ومتطور. والتراث أيضا تنظيمات ومؤسسات كان لها حضور فى الماضى لا محالة. لكنها لا تزال إلى اليوم تكيف صورة مؤسساتنا الراهنة، فتشدها إليها شدا، خصوصا ما يكرس منها سلطة ما، ويستغل للتحكم فى حرية الغير والحد من حقوقه، وتشمل اللغة أهم عنصر من مكونات التراث لأنها تحمل فى صلبها كامل التاريخ بمختلف تجلياته المادية والفكرية والوجدانية.

فاللفظة شحنة من الصور والمواجد والمعانى تتراكم وتتضخم لكنها أيضا تتبدد وتتجدد، و ما يبقى منها كاف للإيحاء بمسار طويل ومتواصل، لا يتوقف ولو قبعت فى بطون المعاجم دهرا دون استعمال؛ إذ لابد من حدوث ما يخرجها من سباتها، ويحييها للتعبير عن ظاهرة جديدة أو مفهوم جديد.

لهذا كله، نرى أنه ليس للتراث حدود زمانية ولا نوعية، إذ يشمل مختلف التراكمات الثقافية والحضارية والفنية واللغوية والذاكرة الجماعية، إلى آخر ما أنتجه الإبداع العربى من كتب وموسيقى ومعمار وغيرها، فهو يعيش فى وجداننا وأذواقنا، نتنفسه يومياً، ونعيش على إيقاعه، ونسعى إلى تجاوزه وهو فينا.

ولذلك، اختلفت المواقف منه ما بين ممجد ومنكر: ممجد يرى الفضل كل الفضل فى تقديسه واعتباره شيئا ساكنا جامدا لا يتطور ولا يتغير وسلطة لا محيد عنها، ويرى أن العودة إليه عودة إلى الأصل وإثباتا للهوية والأصالة، وأن التخلى عنه انسياق إلى الغزو الثقافى والتغريب وما إلى ذلك، وهذا موقف السلفيين والماضويين بجميع أصنافهم. أما المنكر، فإنه يهجنه ويرى فيه صورة للتخلف وقيدا يمنع من الانخراط فى حداثة العصر، فيدعو إلى طمسه ومحوه واستبداله، وهذا موقف عبدالله العروى مثلا فى كتابه(العرب والفكر التاريخى) وفيه يرى أن:

> رباطنا بالتراث قد انقطع نهائيا وفى جميع الميادين، وأن الاستمرار الثقافى الذى يخدعنا لأننا نقرأ المؤلفين القدامى، ونؤلف فيهم إنما هو

سراب، وسبب التخلف الفكرى عندنا هو الغرور بذلك السراب وعدم رؤية الانفصال الواقعى. فيبقى الذهن العربى حتما مفصولا عن واقعه، متخلفا عنه بسبب اعتبار الوفاء للأصل حقيقة واقعية مع أنه أصبح حساً رومانسيا منذ أزمان متباعدة (٢).

وبذلك يرى أن الدور التاريخى الغربى الممتد من عصر النهضة إلى الثورة الصناعية هو المرجع الوحيد للمفاهيم الثورية الرامية إلى إخراج البلاد غير الأوربية من أوضاع وسطوية مترهلة إلى أوضاع صناعية حديثة (٣).

والحق أن كلا الموقفين لا يأخذ بعين الاعتبار الجدلية القائمة بين التراث والواقع، ولا يرى أصحابها فيه حركة صيرورة دائمة تمضى فى رحلتها من الماضى إلى الحاضر(٤). ولذلك، لابد من معرفته وفهمه وتقويمه التقويم الصحيح، والنظر إليه نظرة نقدية لرصد جوانبه النيرة، واستيعابه وصهره فى وجداننا وأساليبنا، ومحاورته وإغنائه، وتجاوزه انطلاقا من جدليته وامتداده فينا لبناء حركة المستقبل. وهذا موقف العديد من المفكرين العرب المعاصرين من أمثال الطيب التيزينى وحسين مروة ومحمد عابد الجابرى (٥)، وهناك من يرى أن امتلاك التراث بتلك الصورة يحوّله إلى طاقة مبدعة والرواية التراثية أكبر دليل على ذلك، فللتراث مظاهر أخرى غير التاريخ والحضارة والمؤسسات هى الثقافة فى مفهومها الشامل للأدب والفنون والعلوم وغيرها، وكلها صالحة للصهر والتوظيف فى الفن الروائى قصد تحويله إلى طاقة إبداعية من شأنها التأسيس لخصوصية الرواية العربية، كما ذهب فى اعتقاد العديد من الكتاب فى مختلف الأقطار العربية. ففى التراث أشكال سردية متنوعة بعضها اختفى وبعضها الآخر لايزال قائما بيننا، وصنف ثالث تحول من شكل إلى شكل، فتحول المنطوق إلى مكتوب والمكتوب إلى منطوق وصور ومنتوج سمعى بصرى يواكب تقنيات العصر. ولا يتعلق الأمر بالأشكال السردية المعروفة كالخبر والحديث والمقامة والحكاية والخرافة والأسطورة وغيرها، بل يشمل أيضا الرحلة والمعراج و السيرة والخطبة و الرسالة. ومهما كان صنف التراث فإنه دائما يتمثل فى نصوص تقرأ أو تسمع أو تشاهد وتستحضر فتوظف؛ أى يعمد فيها إلى استخدام معطياتها استخداما فنيا إيحائيا وتوظيفها توظيفا رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، فليس القصد من التوظيف المحاكاة ولا التقليد ولا المعارضة ولا الاقتباس، فهذه لا تضيف شيئا ولا تطور الرواية بل هى مجرد امتداد للأشكال السردية التراثية وقد تكون صورا باهتة؛ أى أدبا من الدرجة الثانية وليس إبداعا. لذلك نستبعد من هذا الصنف كل النصوص التى كانت محاكاة لمقامات الهمذانى أو لحكايات (ألف ليلة وليلة)، كما نستبعد الرواية التاريخية فى مفهومها التقليدى؛ أى الذى يستلهم حدثا تاريخيا أو شخصية تاريخية ويجعلها محور الرواية، فيصنع لها حبكة، ويسعى إلى الإيهام بحدوثها فعلا فى التاريخ، وقد يقصد منها معنى الاعتبار والموعظة أو الاقتداء بأبطال التاريخ، وقد لا يكون لها من هدف غير التعريف ببعض أعلام الأدب كعنترة وامرئ القيس وابن زيدون، وغيرهم.

أما الغاية من توظيف التراث فهى قبل كل شئ تجاوز التراث، ولتجاوزه لابد من تمثله وانتقاء عناصر مختلفة منه واستعمالها بطريقة أخرى، وبمادة أخرى تختلف فى الوقت نفسه عن الأشكال السردية التراثية، وعن الرواية التقليدية فى شكلها الواقعى، وليست العملية يسيرة كما قد يتبادر إلى الذهن؛ فالمهمة عسيرة لأن الإبداع انطلاقا من الموجود لمحاورته وتجاوزه أعسر من الانطلاق من لا شئ. فالتجاوز يقتضى مجهودا إضافيا لا يتحقق فى جميع الحالات، ولذلك رأينا خصوصية للرواية العربية لايتسنى ضبط أركانها إلا بالاعتماد على بعض النماذج الممثلة لهذا الاتجاه.

وقد اخترنا منطلقا لضبط هذه الأركان: رواية لجمال الغيطانى بعنوان (كتاب التجليات)(٦) بأسفارها الثلاثة، لأنها توفرت فيها أساليب عديدة فى التوظيف والتحويل والتطعيم بالفنون الحديثة. وإذا ما وجدنا هذه الظواهر نفسها فى نصوص روائية أخرى سابقة لها أو لاحقة، أمكن توسيع المجال للبحث عن أركان مدرسة عربية فى الرواية لها مؤسسوها ومريدوها ومطوروها. وبذلك، يكون منطلقنا ما تراكم فى الأدب العربى المعاصر من نصوص إبداعية متنوعة حاول

أصحابها تجاوز المعهود من الأساليب والمهترىء من الصور والمستهلك من الألفاظ والأشكال لإنشاء رواية جديدة لا تشعر عند قراءتها أنك قرأت مثلها من قبل، تفاجؤك فى كل فصل من فصولها بمشهد مستطرف وتصور للزمان مختلف، وبخطاب يدعوك إلى التأمل والمساهمة فى إنتاج المعنى واقتراح الدلالة والمغامرة بالتأويل، والعناصر التراثية تنكشف للقارئ وتدعوه بألفاظها وبناها وإيقاعها، وتحيله بيسر إلى مرجعياتها المتناثرة، ترشده إليها نكهة عتيقة وعبق معتق فتحسب أنك منه وهو قريب، ويرجعك إليك وإلى ما اختزن فى ذاكرتك من مأثور القول وساحر البيان، قرآنا وحديثا، وخبرا وشعرا، وأساطير الأولين والآخرين، وعجائب الدنيا وكرامات المتصوفة، وحكايات شهرزاد، وخوارق السيِّر، وبطولات سيف وعنترة والأميرة ذات الهمة وجازية بنى هلال، وجبة الحلاج، وعشق ابن عربى، ومعراج الرسول ومكاشفات حى بن يقظان، و يخلق الله ما لاتعلمون.

كل هذا أو بعضه، أو غيره، يستحضر عن وعى أو عن غير وعى، ويصهر فى الرواية صهرا، ويعجن عجنا، ويشكل تشكيلا بديعا؛ فيخرج فى ثوب جديد فيه من التراث أصالته وجلاله، ومن الحداثة إبداعها وجمالها، وتتفاوت درجات الإحالة بحسب غاية الكاتب وقدرته على تمثل مخزونه الثقافى، وقد يجعل بعض الكتاب هذه الإحالة مسلكا فى الكتابة هادفا إلى إثبات الخصوصية والتميز.

وقد اختار جمال الغيطانى هذا التوجه فزخرت «تجلياته» بعلامات نصية عديدة تذكر بحقول تراثية متنوعة غايتها «تعتيق» الخطاب وتحديث الجنس الروائى. وبعض هذه الحقول يتعلق بالاقتباس من القرآن، وبعضها الآخر يقيم حواراً بين الأجناس السردية القديمة كالخبر التاريخى وأدب الرحلة وقصص الأنبياء والسيرة الشعبية والحكاية والرسالة الأدبية، ومنه ما يظهر فى تضمين الأشعار الفصيحة والدارجة، وتنويع السجلات اللغوية التراثية القديمة والصحفية والدارجة المعاصرة – وأهمها جميعا وأكثرها حضورا فى الكتاب حقل التصوف بمختلف مجالاته العرفانية والسلوكية وذلك من خلال اللغة التى وظفت أهم أشكال التناص، كالاقتباس والتضمين والتحويل.

ومعلوم أن ظهور النص القرآنى يعتبر أهم مؤثر فى نشأة النثر العربى وتطويعه للتعبير عن جميع الحقول المعرفية والأدبية وبعض الآثار تحتذى أسلوبه فى التنغيم والنبر وما ينتج عنهما من تقطيع وترجيع يظهران بالخصوص فى السور المكية. و (كتاب التجليات) من هذه الآثار التى عمدت إلى تعتيق الكتابة الروائية بواسطة محاكاة الأسلوب القرآنى محاكاة واعية، واقتباس عدد وافر من الآيات دون التنصيص عليها فى أغلب الأحيان، أو تصدير بعض الأحوال بها لتكثيف معناها أو تلخيصه أو لمجرد التمهيد له والإعلان عنه.

فمنذ الصفحة الأولى من الرواية ـ وهى بمثابة الميثاق السردى ـ يظهر الاقتباس من القرآن دون إحالات ولا علامات تنصيص تدل على أنه قرآن، فيجب أن يعول القارئ على مخزونه حتى يفطن إلى هذا النوع من التناص فهو يقول مثلا: لكننى بعد أن امتلكت بيانى.. [٧] فالاقتباس هنا من سورة الرحمان واضح «الرحمان علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان» [٨] ويقول: وكدت أنتهى من الكتابة [٩] ولم يقل «التأليف» أو «السرد» أو «الرواية». فالكتابة من الكتاب، والبيان والكتاب متلازمان فى الآية (١٤)من سورة النحل: «ونزلنا عليك الكتاب بيانا لكل شئ»، ثم إن الكتابة مستوى آخر من الإبداع يتميز عن الأجناس الأدبية المعهودة فالتأليف فى جنس أدبى مقنن أمر متيسر نسبيا، لا يحتاج إلى بحث، بينما الكتابة الأدبية لا يبلغها الكاتب إلا بعد التجريب والبحث، لذلك مزق ما دون وأعاد كتابته مشيرا إلى الرواية الأولى التى ضمنها سيرته الذاتية وأتلفها ولم ينشرها. ثم يضيف: مزقت كل ما دونت وصار كأنه لم يكن[١١] وفى هذا إشارة واضحة إلى الآية: «وإذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون» [١١] لكنه استعمل العبارة للدلالة على العكس ثم يقول: «صار نسيا منسيا»[١٢] وهو بذلك ينهل من ذاكرته التى انتقشت فيها الآية ٢٣ من «سورة مريم»: «قالت يا ليتنى مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا» ثم يضيف: وصار أثرا مندثرا بعد أن كان مسطورا [١٣] ، وهذا ينظر إلى الآية ٥٨ من سورة «الإسراء»: «كان ذلك فى الكتاب مسطورا». ويضيف: وتساءلت: هل أتى على تجلياتى حين من الدهر لم تكن شيئا[١٤] وهو يقتبس دون تنصيص من سورة الإنسان،

الآية الأولى «هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا »وقد حذف كلمة مذكورا. وفى خاتمة هذا الاستهلال يقول عن كتابه لا يفهمه إلا ذو الألباب (١٥) وهو ينظر إلى الآيتين «وما يذكر إلا أولو الألباب» (١٦) و«إنما يتذكر أولو الألباب» (١٧) ولا يقدم الكاتب القول على أنه آية إلا فى آخر سطر «قال: فما خطبك يا سامرىّ؟ قال: بصرت بما لم يبصروا» (١٨) ولكنه يكتفى بقوله: صدق الله العظيم وبعلامات التنصيص دون أن يشير إلى أنها الآية ٩٦ من «سورة طه» فهى تندمج فى نسيج النص.

أما محاكاة القرآن فتظهر فى مواضع عديدة من السفر الثانى خاصة، من ذلك استهلال السارد الحديث عن علاقته بلور فى باريس بحروف مبهمة على شاكلة بعض السور القرآنية «ل.و.ر» تلك آيات قلبى العليل الحزين، المقطوع منى، المنفصل عنى... (١٩)، ويتكون من هذه الحروف بالطبع اسم لور، وبذلك يفك لغزها بواسطة هذه الشفرة لكن الحروف المبهمة التى تفتتح بها بعض السور ما زالت لغزا إلى اليوم.

وفى تجلى المحاولة صورة بارزة لتوظيف القرآن فى الكتابة الروائية فعندما يشهر ضابط خنجره فى وجه جمال عبدالناصر - الذى بعثه الكاتب ليشاهد بأم عينه الوضع الراهن - ويقتاده إلى السجن، يتفرق الخلق الذين كانوا متجمعين حولهما ويسمع فى الآن نفسه ترتيل الآية: (٢٠) «وشروه بثمن بخس، دراهم معدودة، و كانوا فيه من الزاهدين»(٢١)، وفى هذا تعبير عن موقف واضح من الحديث. وقد يعلن الكاتب عن موضوع فصل أو موقف أو كتاب عن طريق آية يصدّره بها، من ذلك افتتاحه لكامل السفر الثالث الذى ركزه على موت الأم وغيرها من الأصدقاء و الأقارب بآية واضحة الدلالة على معنى الموت: «إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد»(٢٢)، وما هذا الخلق الجديد الذى عوض الأمهات والأباء غير البنات والأبناء.

ونتج عن هذه الأشكال المختلفة فى استعمال النص القرآنى تداخل بينه وبين النص الروائى طبعه بطابع دينى ظهر فى لغة القرآن إلى جانب لغة التصوف الذى يستمد بدوره أهم مفاهيمه ومصطلحاته من القرآن. وقد عمد السارد أيضا إلى تحديث سرده وتعتيقه فى الوقت ذاته بمحاورة الأجناس السردية القديمة وأنماط الكتابة التراثية و أساليب النثر العربى القديم، فبناء الكتاب القائم على رحلة رمزية إلى عالم آخر يستحضر فيها السارد شخصيات تاريخية وشخصيات معاصرة لم يمض على موتها وقت طويل يذكر برسالة (التوابع و الزوابع) لابن شهيد و (رسالة الغفران) للمعرى، فكلتاهما تنطلق من الواقع ثم تنفتح على العالم المتخيل الذى يستحضر فيه الكاتب أرواح الشعراء وتوابعهم. وقد استحضر السارد فى (كتاب التجليات) شخصية زينب بنت على و أخويها الحسن والحسين وجعلهم فى ديوان واحد، واستحضر شخصية ابن عربى وغيره من شيوخ الصوفية، كما استحضر شخصيات معاصرة مثل جمال عبد الناصر و أنور السادات وبعض الشهداء وأفراد أسرته، وأجرى بين الجميع حوارا، وربط علاقات تقارب وتناصر. وكان المويلحى فى مطلع هذا القرن اقتبس هذه التقنية القصصية فى (حديث عيسى بن هشام) فتصور عودة أحد الباشاوات إلى الحياة وتعجبه من تغير الحال والزمان.

فاستلهام أساليب السرد الموجودة فى الرسالة الأدبية والرسالة الفلسفية يمثل حقلا مهما من حقول التناص من شأنه أن يجذرالسرد الحديث فى التراث القصصى القديم، إلا أن الكاتب لم يكتف بنمط واحد من هذا التراث السردى، بل بأنماط أخرى ساهمت فى تجذير الرواية الحديثة، منها أدب الرحلة القائم على تنقل المؤلف من مكان إلى آخر لغاية معرفية ثم تدوين مشاهداته فى كتاب لإفادة أهل زمانه وغير أهل زمانه بما غنمه من معارف عن حياة الناس وأساليب تعاملهم، غير أن مشاهدات السارد فى (كتاب التجليات) غير مشاهدات الرحالة، فهى أقرب إلى سياحة المتصوفة وقطعهم المحطات تلو المحطات فى أسفارهم نحو مشاهدة ذات الحق.

ومن جهة أخرى، فإن السارد عندما يخاطب المتقبل بلهجة التنبيه والتفسير والوعظ و التحذير فإنه يذكر بأسلوب الخبر التاريخى و الخبر الأدبى وكذلك بالحديث النبوى الذى يروى فى شكل أخبار تهدف إلى الموعظة فقد يحاكى أسلوب الخبر ويستعمل لغته كما فى قوله:

ثم صفهم للحرب، فكان تعدادهم سبعين ما بين راكب وراجل، وخيل إلى أنهم دون ذلك جعل مازنا فى الميمنة، وحسين صاحب خالد فى الميسرة، وأعطى رايته لأبى، ثم أمر بحطب وقصب أن يترك فى موطن الأرض بشبه الخندق مخافة أن يأتوهم من ورائهم، فنفعهم ذلك(٢٣).

وقد يستعير الحديث برمته كما فى قوله:

فى صحيح الأخبار: ما من دابة إلا وهى مصغية يوم الجمعة إشفاقا من الساعة. وكان عليه السلام راكبا على بغلة، فنفرت منه عند قبر لما سمعت عذاب صاحبه حتى كادت تلقيه (٢٤).

وفى بعض الأحيان يتحول السارد إلى راو من صنف رواة (ألف ليلة وليلة)، فيقطع المشهد فى مفصل من مفاصله ويستطرد على طريقة الجاحظ ليعرض حكمة أو مثلا أو تلقينا أو جزءا من رسالة لابن عربى لكن الناظر فى مجموع الكتاب يلاحظ أنه قريب الشبه ببناء (ألف ليلة وليلة) القائم على حكاية إطارية تحوى فى صلبها حكايات فرعية بأسلوب التضمين. وما الحكاية الإطارية إلا قصة السارد فى معراجه إلى الديوان وهبوطه إلى دنيا الواقع، وما بينهما أسفار ومحطات ومواقف وأحوال و أحداث شتى، إلا أننا أحيانا أخرى نشعر أن السارد يقتفى أثر رواة السير الشعبية الذين يولدون الحدث من الحدث، ويضخمون الوقائع، ويحولون الشخصيات التاريخية إلى أبطال أسطوريين ويجعلون الجمهور متعلقا ببطل عظيم ينتظره فى كل حين لينقذ الأمة مما ران عليها من هزائم، ولعل أسطورة شخصية جمال عبد الناصر وبعثه زمن الإحباط والتطبيع مع العدو يندرجان فى هذا السياق، إذ جعله السارد بطلا منقذا بعث ليمحو آثار الهزيمة، أو مهديا منتظرا جاء ليملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا فى عهد ما يسميه بـ خليفة السوء.

وقد يشير (كتاب التجليات) من قريب أو من بعيد إلى قصص الأنبياء كما جاء فى القرآن وعلى لسان رواة ضخموه وأضافوا إليه معجزات هى وليدة الخيال الشعبى، وبذلك تتشرب الرواية مختلف أنماط السرد العربى القديم وتصهرها فى خطابها. وباستثناء الخبر التاريخى، فإن جميع هذه الأنماط توظف العجائبى والخوارق، وقد وجدها السارد مناسبة لموضوع التجليات التى لا تخلو من كرامات مصدرها التصوف والخيال يقول بشير القمرى:

وهكذا نجد أن كتاب التجليات يكسر نمطية الجنس الأدبى المغلق، ويصير هذا الأخير مفتوحا على هذا النمط من الحكى التقليدى منذ الاستهلال عندما يختار المؤلف صيغة الماضى للرواية... ويتخذ السارد فى هذا السياق صفة راوية أو حاك يقص (يروى) أخباره ومشاهداته على أنيس له أو جالس معه فى مجمع أو حلقة أو مجلس أو مقامة، ويفصل بين الخبر و الخبر بفاصلة قد تتخذ صيغة مثل أو حكمة، أو صيغة قول من الأقوال السائرة التى تغلف نبرتها الوعظية و التلقينية عدة مناطق من النص (٢٥).

أما تضمين الشعر، فإنه يؤدى وظيفة مهمة تتمثل فى التوضيح أو عكس ذلك فى الترميز. وهى أشعار ليست للكاتب بل يستعيرها من التراث الفصيح (٢٦) أو التراث الشعبى (٢٧) أو من الشعر الشعبى المعاصر فى اللهجة المصرية الدارجة (٢٨). وقد يعمد السارد إلى تحويل المعنى وتعديل السياق للتعبير عن غاية مختلفة، فالتضمين الشعرى يعتبر من أهم حقول التناص؛ لأنه يساهم فى تعتيق الجنس الروائى وتحديثه، ويجعله قابلا لتداخل مختلف الأجناس الأدبية، وفضلا عن هذه الوظيفة، فإن انصهار نصوص تراثية ونصوص معاصرة منتمية إلى مختلف الأنماط السردية والأجناس الأدبية يسم لغة (كتاب التجليات) بميسم التعدد اللغوى وتباين السجلات اللغوية، ومستويات التلفظ من الفصيح إلى الدارج مرورا بلغة الصحافة والمصطلحات السياسية، ومعجم الدين والتصوف والتاريخ، وغير ذلك. وهذا الحقل التناصى قد لا يمكن ضبط مرجعياته بسهولة بحكم تداخلها وتعمد طمسها وصهرها فى لغة الكاتب السارد فهو عندما يقول مثلا: «وفقها الله إلى زوج صالح، و أبعد عنها أولاد الحرام»(٢٩)؛ فإن الفصل بين الفصيح والتفصيح غير متيسر وعندما يروى: قالت أمى يوما لأم عيالى: عندما كنت أنده على جمّال ولا يجيبنى أعرف أنه مشغول. (٣٠). نشعر برغبته فى تفصيح الدارجة. لذلك يقول أحد الدارسين:

ورغم تعدد اللغات التى قد تتمظهر فإننا نستطيع أن نردها إلى لغة واحدة هى لغة المؤلف وحده وهو يطمح إلى تحقيق مضمون جديد داخل أشكال سردية قديمة [31].

ويظهر هذا الانصهار جليا فى لغة التصوف بالخصوص، فهى تمثل فى (كتاب التجليات) أهم حقول التناص. لأن الأمر يتجاوز اللغة والمفاهيم إلى الممارسة، فلا يختلف الخطاب الروائى عن الخطاب الصوفى إلا فى الغاية؛ فغاية المتصوف عرفانية تهدف إلى كشف الحجب وهتك السر قصد مشاهدة ذات الحق والحلول فيها والاتحاد بها، بينما غاية الرواية ـ وهى تستعمل المعجم نفسه وتمارس الطقوس نفسها ـ هى الكشف عن حقيقة الذات أولا وحقيقة الظرف ثانيا، وتهدف إلى تأصيل هذا الجنس الأدبى فى التراث وتطعيمه ببعض مكوناته وتبحث فيه عن جمالية مخصوصة.

ورغم اختلاف الغايات، فإن المسالك والألفاظ المعبرة عنها والصور التى توحى بها تكاد تكون واحدة. وهذا يظهر منذ عنوان الكتاب: التجليات؛ فتجلى الحق هو الغاية القصوى التى لا يصل إليها المريد أو السارد إلا بعد أن يقطع مراحل ومحطات فى أسفاره وسياحته. لذلك أولى التجليات كانت تجليات الأسفار. وقد بدأها بما سماه السارد حقيقة وهى أن «كل شئ فى سفر دائم» فى طريق غريبة، طريق الأب، وطريق الابن فى طريق الأب. وبذلك يظهر أنه سفر فى الحياة، أهم محطة فيه أو أهم منزل هو منزل الدنيا. يقول السارد: «الدنيا منزل من منازل المسافر، وإنها لقنطرة على نهر عظيم جرار تُعبَّر»[32]، فهى جسر العبور إلى المطلق، وهو ما يقابله عند الصوفية بالبرزخ. ولكن الاستعداد للسفر يمر عبر الندم وما يعقب الندم من توبة وهذا نوع من التطهر الروحى من كل الخطايا والذنوب، وقد شعر السارد بالذنب لجحوده وحيائه من ذكر عمل أبيه المتواضع يقول فى مقام التوبة: «أقر بذنبى فأنا المسؤول عن الجفوة، لذا حقت على الشقوة»[33] ولام نفسه على عدم تقديره قيمة عبد الناصر فى حياته فكفّر عن ذلك بعد مماته، وشعر بالذنب الذى شعر به التوابون لخذلانهم الحسين فى كربلاء: لمت نفسى لأنى ضقت به فى زمانه. وهذا قدر الإنسان لا يعرف جوهره إلا بعد انقضائه، ولا يدرك كماله إلا بعد زواله. ندمى على أحبابى بقدر ندم الذين تخلوا عن الحسين ولم ينصروه[34].

بعد الندم والتطهر من الذنب يحتاج المريد إلى مرشد، فأسلمه الحسين إلى ابن عربى وجعل قلبه وديعة عنده إذ «لابد من قطب يدل إلى طريق الكمال»[35]، وهنا تتحتم المجاهدة الموصِّلة إلى المعرفة «نوديت: يا جمال! فتوقفت قيل لى: هل جاهدت؟ قلت: حاولت. هل طلبت العلم؟: قلت حاولت...» [36]، ثم يلتقى فى السفر الثالث بدليله الجديد السيد أحمد بدوى فيقول له:

> ليس لك معرفة بما ستراه، لكنك ستتلقى المعرفة لحظة وقوع عينك على الشئ، بنفس القدر الذى كان سلفك ملمًّا به، فإذا كان مطلعا عليه جاز لك العلم، وإذا كان جاهلا لم يبذل الجهد لمعرفته، أو لم تتح له الفرصة. فلن تدركه ولن تفهمه إلا إذا أبديت المجاهدة لاكتساب ما كان ممكنًا له تحصيله. اعلم أنك ستقف على ما يمر به أثناء معراجه فتكون كأنك معه وأنت لا تصحبه [37].

إلا أن بلوغ هذه المعرفة يمر عبر المراوحة بين الاستتار والتجلى؛ لأن الاستتار يكون وراء حجب يرى الصوفية أنها فى نفس الإنسان، وبقدر مجاهدته تزول بعض تلك الحجب، فيكون التجلى لوامع وبوارق سرعان ما تنطفىء لأنها أحوال والأحوال تحول وتتغير، ولا تدوم المشاهدة، إلا فى المقام لأن الواصل يقيم فيه. ويرى السهروردى وجوب الكتمان وعدم البوح بالمشاهدة لأن علامة تجلى الحق للأسرار هو ألا يشهد السر ما يتسلط عليه التعبير ويحويه الفهم، فمن عبر أو فهم فهو صاحب استلال لا ناظر إجلال[38]، فالبوح بالسر ـ إذن ـ محظور، ومرتكبه يسلط عليه أقسى العقاب، وهذا ما حدث للسارد فى السفر الثالث إذ لم يجوع الإذن بالبوح والتساؤل، فجز رأسه وفصل عن جسمه، «وقع المحظور مع بدء التساؤل، لم أكتم؛ فحق لى ما جرى، لم أخف فنزل بى ما نزل»[40]. «أما نفاذ عقوبتى فلتساؤلى، تحيرت فأبصرت، وأبصرت فتحيرت، وصلت فانفصلت»[40]. كان عليه إذن، أن ينتظر الإذن بالتصريح والبوح ليصل إلى شفا المكاشفة،

وإن أولى مراحل الوصول والمشاهدة حلول التوحد مكان التعدد، فالكثرة تخفي الوحدة وتعدد الصفات والأسماء يخفي جوهرا أحد «قيل لي: لا تزعم أنك في الأسفار والمواقف والمقامات كنت شخصا، وأنت الآن في الأحوال شخص آخر قيل لي: ما أنت إلا أوحد [٤١]»، وقد سبق له في السفر الثاني اعتبار عشقه للور عشقا لصورته، وهذا يلتقي بأقوال بعض الصوفية أنا ليلى، وليلى أنا يقول السارد:

> إذن، فما عشقت إلا صورتي، وما أبحرت إلا في ذاتي، وما توحدت إلا بصفاتي، وما ائتنست إلا بنفسي، وقد ظننت أني التأمت، فما أخيب ظنك أيها الإنسان، وما أشقاني، فمن طرد إلى طرد أنا، ومن هجر إلى هجر، ومن فراق إلى احتراق [٤٢].

وهذا التوحد يفضي بالطبع إلى المشاهدة، مشاهدة الحق أشهدكم أن الحق الحق[٤٣] وإن آخر مرحلة وأرقاها هي الحلول، لكنه حلول في ذاته هو، مصالحة بينه وبين نفسه في آخر الكتاب. عند هذه اللحظة تمت المصالحة، ثم الدمج، ثم الحلول في الحلول، لم يعد بإمكاني القول إنها أم أصلي، إنها أمي أنا، جمال أنا، وأنا هو. لم يعد في ناحية. وأنا في ناحية أمامها تمت المصالحة[٤٤]، ثم غاب الدليل فسأله عنه ابن عربي فأجابه: منذ الآن إنما أنت دليل ذاتك فمنذ أن تمت المصالحة لم يعد لك به حاجة[٤٥]، وهذا يلتقي مع ما صرح به في بداية الكتاب من أن أصعب أنواع السفر هو السفر في أعماق الذات والبحث عنها.

ويمكن أن نتساءل عن مصادر هذه اللغة الصوفية فنجدها بالخصوص داخل (كتاب التجليات) مذكورة بصريح العبارة مع الإحالة إلى مواطنها، وأهم مصدر هو كتب محيي الدين بن عربي وأشعاره ورسائله التي ضمن السارد مقتطفات كثيرة منها إلى جانب أقوال لجلال الدين الرومي وأبي حيان التوحيدي. وابن عربي من رواد التصوف العقلي أو العرفاني أو الغنوصي خلافا للتصوف الشعبي الذي يميل إلى الشعبذة، وهو يرى أن الإنسان الكامل هو الذي يصل إلى عين اليقين. وقد قام برحلات عديدة من الأندلس إلى المغرب إلى أفريقيا ومصر والحجاز والشام حيث توفي سنة ٦٣٨ هـ، وقد أفاد جمال الغيطاني من مختلف كتب ابن عربي وخاصة (الفتوحات المكية) و (فصوص الحكم) وديوان (ترجمان الأشواق) و (كتاب التجليات)، بالطبع.

***

وقد أثر توظيف المفاهيم والألفاظ الصوفية أيضا في بنية الزمان والمكان، والمعلوم أن هذه البنية هي التي تحدد بنية الرواية الحديثة بأكملها وقد يعتبر التصوف فيهما مجرد تقنية روائية تهدف إلى تكسير خطية الزمن وتوظيف الفضاء. إلا أن اعتماد المسار الصوفي يكسبها بعدا جديدا يتحول بموجبه الزمن إلى موضوع تفكير، وبذلك تفضي "الصنعة الفنية إلى حقل معرفي، والمعمار الروائي إلى تأمل وجودي. لذلك، يمكن أن نميز بين ثلاثة مستويات من الزمن، وهي الزمن المرجعي والزمن المتخيل والزمن المطلق. الأول تاريخي والثاني روائي والثالث معرفي، وربما قلنا عرفاني نظرا لعلاقته بالتصوف، والتمييز نفسه ينطبق على بنية المكان وفي (كتاب التجليات) أمكنة واقعية وأمكنة متخيلة وفضاء مطلق هو نتيجة التأمل الصوفي. وإذا نظرنا في العلاقة بين مختلف هذه الأمكنة وهذه الأزمنة نلاحظ صنفين من التقاطع: تقاطع الزمن المرجعي والزمن المتخيل يولد الزمن المطلق، وتقاطع الفضاء المرجعي التاريخي والفضاء المتخيل يولد بدوره فضاء مطلقا .وتفاعل الزمان والفضاء بمختلف تجلياتهما يولد اتحادا بينهما، هو الغاية التي تسير إليها كل رحلة صوفية.

فالمكان المرجعي هو بصفة عامة مكان عدواني لا يستقر فيه السارد ولا غيره؛ لأنه دوما يسيء إلى الأشخاص فيبحثون عن غيره. لذلك هم في سفر دائم وحنين دائم إلى الأمكنة نفسها التي تعاديهم: جهينة والقاهرة وباريس والكوفة وكربلاء، فالأب عاني في جهينة القرية التي ولد بها في الصعيد المصري ظلم ذوي القربى والفقر فهجرها إلى القاهرة وهناك نَعم بجوار مقام الحسين، لكنه اعتبر مقامه مؤقتا وبقي يحن إلى القرية إلى أن توفي، والقاهرة بالنسبة إلى السارد مكان عدواني أيضا بما أنه أسيء فيه إلى الوطن وإلى ذكر جمال عبد الناصر، وعاشت فيه أسرته عيش الخصاصة. لكنه عندما تصور نفسه في أسرة لا تشكو الفقر في باريس فضل عليها قاهرته لأنه شعر في باريس بالغربة. أما بالنسبة إلى

الأمكنة التاريخية، فالكوفة أيضا أساءت إلى الحسين إذ خذله أهلها فى صراعه ضد بنى أمية. ولما تحول إلى كربلاء فقد كان الحسم لفائدة أعدائه أى انتصار الباطل. ولهذه الأسباب أخذ السارد يبحث عن فضاء متخيل يخلصه من عدوان الفضاء المرجعى ويتحرك فيه بحرية، فضاء أجمل من المكان الذى عرفه، توصله إليه الرحلة والمعراج بعد دك جميع الحدود، ينبيه شيئا فشيئا بعين الخيال، تساعده على ذلك رحلة من سبقه فى المجاهدة والتجلى، وترشده إليه تعاليم ابن عربى ورؤاه، وقد ينطلق من مكان مرجعى مثل مدينة فاس، لكن المكان المتخيل سرعان ما ينسيه إياه، فيغوص فى فضاءاته أسوة بمعراج الرسول «لكننى لماذا أشط؟ لماذا أنأى؟ لكم فى معراج المصطفى ما فيه الكفاية فى هذا الباب أعنى بعد المسافات مع الزمن القليل»[٤٦]، وقد كان فى رحيل دائم يقول: «رحيلى دؤوب وشفيعى يؤنسنى، لا تفزعنى البوادى، ولا تصرفنى الهواجم... يدوم سفرى، ويستحيل استيطانى»[٤٧]. وإن الهاتف الذى أوعز إليه بالرحيل يذكر بالطائر الذى أمر شيخه ابن عربى بالرحيل إلى مدينة فاس والهاتف عند الصوفية تجسيد للكمال، خاصة أنه أوعز إلى السارد منذ بداية الكتاب بالرحيل إلى مدينة التجليات والسعى إلى السيدة زينب رئيسة الديوان: «تجلياتك وعرة، طرقها لم يسلكها أحد، اسع إلى الديوان الموكل بتدبير عالمنا المحدود، اسع إلى رئيسة الديوان»[٤٨]. وبمجرد حلوله بمدينة التجليات يقدم وصفا عجيبا لها يقوم على ما ينبى عليه الرسم الزيتى من ظلال وأنوار، وألوان وأشكال، ويذكر بمخزونه الثقافى المتمثل فى أوصاف المدن المسحورة مثل مدينة النحاس فى (ألف ليلة وليلة) يقول:

> لم أدركم انقضى عندما تجلت لى مدينة يغمرها الضوء الهادئ، يلفها البحر كما يلف البياض صفار البيضة، أما الضوء فليس بنهارى وليس بقمرى... عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج النهار هنا، وأن الأوقات لاتتغير كما عهدت، وإنما تتجاوز متتالية ثم تكر كرتها، تجلى لى بناء شاهق ينبثق من منتصفها، لكننى لم أميز التفاصيل، طغت بأسوارها الشاهقة والتى يعجز البصر الكليل عن رؤية نهايتها... رأيت أسوارا قصيرة مبنية لبناتها من شعاع ضوء، ولبنة من ظلال، ولبنة من شفق، ولبنة من ألق، أو هكذا خيل إلى، فمداركى مقيدة بما عرفته وخبرته، وما يلقى فى صدرى وقلبى من معارف جديدة إنما يلقى بحسبان[٤٩].

ثم يصف تنظيم الديوان وصفا شديد الشبه رغم غرابته بما عرفه الكاتب من مؤسسات ونظم إسلامية كديوان المظالم، لكن مهما أغرق السارد فى الخيال فإنه دوما مشدود إلى مخزونه التراثى وبالخصوص الأدب الشعبى منه، فالوصف الذى قدمه ابن عربى للنخلة التى عرفها السارد فى مكانه المرجعى جهينة يذكر بجزيرة واق الواق وأشجارها التى تثمر نساء فى منزل البقاء بالديوان ستجد مثيلها، مخضرة مثمرة دائما، ومن عجائب مطعوماتها أنه أى شئ يؤكل منها أو يبلى أو يتساقط ينبت بديل له فى نفس زمان أكله أو قطفه[٥٠]. ومن أعجب ما فى هذه الرؤيا التقاء الأمكنة المتباعدة فى مكان واحد، التقاء المشرق والمغرب وهذا لايكون إلا فى ما يسمى عند أهل الطريق بوحدة الوجود:

> كنت أرى ما أمامى وما ورائى، لا تحول دونى حواجز، كنت أرى شيئين مختلفين من زمانين متباعدين، أصغيت فسمعت أنين التراب، وضيق جذور النبات بتربة مستعصية، ثم رأيت ظلا يعدو، رأيت بيوت الكوفة مطلة على دروب جهينة قريتى، أما النخيل الكثيف فنخيل البصرة، والهواء الجاف من الحجاز، والنجوم البادية من سماء بحر عدن، والرائحة من مدخل طولكرم، تدفق مياه القنوات وسرعتها من فاس المغربية، أما المياه ذاتها فمن عيون اليمن[٥١].

بل يوجد ما هو اعجب من ذلك «الأبواب لا تؤدى إلى معلوم إنما الأبواب تؤدى إلى أبواب والفتح فى الوقت عينه إغلاق، والقفل إلى قفل، والقيد ينفى السراح والضيق يؤدى إلى انفراج، ولكن هنا المكان ينفى المكان»[٥٢].

وإن تفسير هذه البنية المكانية المختلفة يأتى على لسان السارد نفسه، فهو لا يخل بمصادره، ونخص بالذكر منها المصدر الصوفى، فهو ينسب القول إلى ابن عربى دليله ومرشده فى هذه الرحلة الشاقة:

أخبرنى دليلى أن الإنسان إذا تم رحل، وأنه كالراحلة يمر بمحطات، واحدة إثر الأخرى، لكل منها مقدار من الصعب أن نحسه بقياسات هذه الدنيا، كما أنها تختلف من إنسان إلى آخر طبقا للاستعدادات ولإمكانية القبول العرفانية والقدرة على ثبات المدرك وطول الصون... مما عرفته أن المراحل تكون أربعا أو خمسا، لكنها لا تزيد على سبع أبدا، وعند بلوغ الأخيرة تنخ الناقة وتبرك الراحلة، ولا يكون لها قيام صوب الاتجاه عينه، وقد يوازى ذلك فى دنيا الحس اختفاء آخر إنسان فى عالم الحس يكتنف فى وعيه عبارة أو ذكرى (٥٣).

وبذلك، فإن الواقع هو الذى يحدد بنية الفضاء المرجعى، والتصوف هو الذى يحدد بنية الفضاء المتخيل بصفته تقنية جمالية والوسيلة أيضا ذات أصل صوفى لأن الرحلة قائمة على الحلم والرؤيا التى تفضى إلى الرؤية. يقول على زيعور فى هذا المعنى «إن الصوفى يستعمل رؤاه لبلوغ الوحى ومحاورة الله أو النبى فالرؤيا طريقة معروفة وواسطة اتصال بالغيب، وفرصة لاستقبال التعاليم من الكائن الأسمى»(٥٤)، أما الزمان فهو أيضاً مرجعى ومتخيل. فالمرجعى يمكن ضبطه بدقة فهو ينطلق من سنة ١٩٢٠ سنة ولادة أب السارد وينتهى فى الثمانينيات، زمن الكتابة مرورا بسنة النزوح إلى القاهرة وسنة ١٩٤٥ تاريخ ميلاد السارد، و١٩٦٦ تاريخ اعتقاله وسنة ١٩٧٠ تاريخ وفاة جمال عبدالناصر وسنة ١٩٧٣ تاريخ عبور القنال و١٩٧٧ تاريخ التطبيع وهناك زمن مرجعى ثان هو الزمن التاريخى وينطلق من السنة الرابعة للهجرة، تاريخ ميلاد الحسين إلى سنة ٦١ تاريخ مقتله، وكل هذه السنوات لم تذكر بالطبع فى تسلسلها التاريخى بل تصرف فيها السارد بكسر خطيتها.

وهذا الزمن المرجعى بمرحلتيه الراهنة والتاريخية مثل الفضاء المرجعى زمن محنة وعداء، يدمر الإنسان ويسبب مأساته؛ زمن البؤس فى القرية والمدينة وخارج الوطن على حد سواء، وزمن ضياع الخلان والقيم والوطن، وزمن القهر والتسلط. لذلك، يلجأ السارد إلى زمن متخيل يبحث فيه عن خلاصه وخلاص غيره، لا يعرف الحواجز ولا الحدود التى تعرقل مسيرة الإنسان، يتصرف فيه السارد بحرية مطلقة فيقلبه، فقصة الأب مثلا تبدأ من يوم وفاته ثم يعود السارد إلى ولادته ويسترجع أحداث حياته بصفة متقطعة جدا، كذلك قصة جمال عبدالناصر يبدأها برجوعه إلى الحياة ثم يعود إلى مختلف مراحل سيرته مستعملا تقنيات الاسترجاع والاستباق والاستشراف. يقول السارد متحدثاً عن تداخل الأزمنة: «فثمة ما أراه من عصر مضى، وشئ آخر أراه لكنه زمن لم يحن بعد، والزمنان متجاوران، وأنا بين بينين، ولا يمكننى أن أدرك فى أى زمن منهما أعيش» وقد ذكر بنفسه مثالا لذلك:

أما عبدالناصر فيمت إلى زمن بعيد سيأتى، يستدعى أبى ما تم فى المستقبل كأنه ماض، فيصير كل ما سيحدث قد حدث، وهذا غريب على خارج طاقة مفاهيمى المحدودة ومداركى الإنسانية ، ولا أفهم أبدا كيف يمتّ كلّ منهما إلى زمن مختلف ويمشيان معا ، يتحدّثان ويأكلان وينظر كلّ منهما إلى الآخر» (٥٥)

ويحق لنا أن نتساءل: كيف يفسّر التصوّف هذه البنية الزمنية المعقّدة؟ وقياسا على تفسير بنية الفضاء المتخيل فإن الجواب يكمن فى الإيعاز. فمثلما كانت الرحلة إلى الفضاء المتخيّل بإيعاز الشيخ المرشد، كان التحوّل إلى الزمان المتخيّل كذلك بإشارة من القطب. قرأ السارد فى بعض الأوراق:

يا جمال، قم إلى أوانك، اسع إلى حيث لا أين امض إلى الأحوال، ستتواجد بها فى وقت واحد على اختلافها، فإقامة وسعى إلى إنيتك وإطلالة على ماضيك...(٥٦).

والصوفى عادة يصل بعد مجاهداته إلى التوحد بالجوهر الحقّ فى مقام الجمع فتزول جميع الحدود الزمانية والمكانية ويتخلى عن ناسوته إلى لاهوته. وبما أن الأمر على غاية من

التعقيد فقد رأى السارد ضرورة التفسير من جديد بالتوجه إلى القارئ مباشرة بمثل هذا الكلام:

وهنا يجب أن أنصح قليلا أيها القارئ الكريم والولى الحميم. فالحواجز كلها مرفوعة أمامى منذ ولوجى الديوان، فلا زمان ولا مكان ولا حاجز حسيًا، ولا حاجز شعوريا، ولا حاجز أرضيا ولا فلكيا، ومن ذلك انتقالى بيسر مع أنفاسى، من حال إلى حال، ومن زمن إلى زمن ومن حيز إلى حيز مع تغير أنفاسى، فمع شهيقى انتقل إلى عصر قادم، وعند زفيرى أصير إلى زمن مضى أو أكون طفلا ثم أصبح شيخًا، وسبحان من هو كل يوم فى شأن [٥٧].

ويبدو أن مسألة الزمان تؤرقه وترهقه فيعود إليها مرات متعددة ليعبر عن دهشته من ائتلاف الأزمنة متسائلا:

كيف اقترن البعيد بالقريب؟ تتجاوز الأزمنة، تتداخل ظلال من عصور مختلفة، وهذا من أعجب رؤاى منذ بدء سفرى وإتمام إقلاعى. أما أنا فعندى زمنى، أحتويه ويحتوينى، يبدينى وينشئنى، أنا منه وهو منى، بدأ معى وكان قبلى، يندثر برحيلى، ويبقى بعدى [٥٨].

وهذا التوحد لا يتم بالطبع إلا بعد زوال الحجب وهو ماصرح به السارد فى السفر الثالث: «هناك سبعون ألف حجاب تحول بين دنيا الحس ودنيا المطلق الذى كنت فيه ومنه، تكتمل الكينونة بالمرور عبر هذه الحجب التى نصفها نورانى، ونصفها الخارجى ظلمانى...» [٥٩]. وبعد زوال الحجب تزول الصفات البشرية: «وهنا فائدة لابد من إبرازها، فمنذ رضاء الديوان عنى والسماح لى فقد انتفت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية، ومن ذلك دوام يقظتى وانتفاء النوم عنى، فلا نوم ولا إغفاءة، إنما يقظة دائمة يتوهج خلالها وعى كأنه ضوء ساطع. وهذا ما لم يعانه بشر ومالم يعرفه إنس من قبل» [٦٠].

ويحسن فى هذا السياق أن نذكر بمراحل السفر فى المعراج الصوفى لفهم هذه الحال التى يصل إليها السارد فى رحلته. فالسفر عند أهل الطريق هو: بدء الكشف، وهو رؤيا صالحة تعد العبد لسلوك الطريق، فهو توجه من العالم إلى الذات، ومن التجزىء إلى الوحدة، والسفر مراحل؛ أولها: السفر الأول الذى هو التطهر الكامل والتشديد على أداء الفروض والنوافل مع المبالغة فى تنفيذ الأوامر، إن لهذه المرحلة من السفر كل أنواع النصب والتعب. والسفر الثانى بعد الاطلاع على عوالم الملكوت ... والسفر الثالث: الارتداد من عالم الملكوت إلى عالم الشهادة وبدء المزج بين عالميهما معا، فبعد العروج إلى السموات السبع الطباق فى ذات العارف يهبط إلى أرض البدن التى لا يفارقها. فالرحلة وجدانية ذوقية ومع ذلك فإن لها كل أحاسيس السفر العادى [٦١].

وبهذا يتم الانفتاح على الزمن المطلق ويتحول الزمن نفسه إلى موضوع تفكير، فالتقاطع بين الزمن المرجعى والزمن المتخيل الذى يستعمل فيه السارد تقنيات روائية مختلفة هو الذى ينشئ زمنا مطلقا للتصوف فى تصوره نصيب وافر: الرؤيا والاتحاد والمعراج والسياحة وانتفاء الصفات البشرية وغيرها. لذلك يطرح السارد أسئلة حائرة عن مفهوم الزمن الذى يبدد كل شئ: «ثم جاء حين من الدهر على عواطفى فأصبحت بددا، غربت، أفلت... ما من قريب إلا أصبح بعيدا، وما من حبيب إلا صار غريبا. هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا؟ ما نحن وكل الموجودات إلا خواطر غيرمقيمة فى ذاكرة الزمن. لكن، أى زمن؟ ما الزمن؟ ما الدهر؟ ما الوقت؟» [٦٢] ذلك هو السر الذى منع (أو عجز) على البوح به، وما فتئ يردد ذلك طيلة الكتاب لأن الزمن يلتبس بمفهوم الدهر الذى هو الخالق حسب الحديث النبوى المعروف « لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله».

* * *

فقد تبين أن الرواية التى توظف التراث تظهر فى شكل نص مركب تركيبا مزجيا من رواسب حقول نصية متعددة بعضها ينتمى إلى لغة القرآن و إيقاعه، وبعضها الآخر يعود إلى مختلف الأساليب النثرية القديمة فى مستوى اللغة والتركيب، أما السرد نفسه فقد انصهرت فيه مختلف

الأجناس السردية التراثية، ما تكلس منها وما بقى حيا فى الذاكرة الشعبية، وهى فى أغلبها توظف العجائبى والخوارق. وهذا يلتقى مع ما عرف به الصوفية من كرامات. وبذلك فإن لغة التصوف وما تعبر عنه من تجربة غنوصية تمثل أهم حقل من حقول التناص إلى جانب المادة التاريخية المستقاة من التاريخ القديم ومن الوضع الراهن، وهذا ما ساهم فى تحديث **الجنس الروائى بعد تعتيقه. فقد تمت عملية التحديث عن طريق صهر أشكال قديمة فى شكل حديث هو الرواية** عن طريق استعمال عناصر من السيرة الذاتية، وهذا يمثل مفارقة أدبية عجيبة إذ يعمد الكاتب إلى التحديث عبر التعتيق، وهذا بالذات ما أكسب هذا النمط الروائى خصوصية لا نجدها فى غيره من الأنماط.

بقى أن نتساءل: هل أسس هذا التوجه مدرسة جديدة فى الرواية العربية انخرط فيها عدد من الشبان عن اقتناع بضرورة الكتابة فى إطار مخصوص منفتح على الأساليب والتجارب كافة؟ هذا يحتاج إلى بحوث أخرى تنظر فى مختلف التجارب فى كل الأقطار العربية، وتبحث فيها عن عناصر مشتركة وبلاغة حديثة، تفيد إلى جانب توظيف التراث من حقل الفنون الحديثة كالمسرح والموسيقى والرسم والنحت والرقص وغيرها. وقد وجدنا هذا التوظيف المزدوج فى ما نشره كذلك **الأستاذ محمود المسعدى من روايات مبكرة كتبها منذ** نهاية الثلاثينيات ولم ينشرها إلا فى الخمسينيات والسبعينيات بعناوين (السد) ـ وهو يجمع بين الفن المسرحى وفنون السرد والشعر وغيرها [٦٣] ـ و (حدث أبو هريرة قال...) و(مولد النسيان) ـ لذلك، نعتبره مؤسسا لهذه المدرسة الجديدة فى الكتابة الروائية التى صار لها اليوم فى تونس وغيرها أتباع يستلهمون مقوماتها ويعملون على تطويرها.

هوامش :

(١) أحمد يوسف داود، **لغة الشعر** ـ دمشق، ١٩٨٠. ص٨٣

(٢) عبد الله العروى، **العرب والفكر التاريخى**، دار الحقيقة، بيروت ،١٩٧٣

(٣) م. ن. ص ٢٥

(٤) حسين مروة، **دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى**، ط. ٣ ـ بيروت ١٩٨٦ .ص ٤٢١

(٥) وهناك موقف معرفى يدعو إلى دراسة التراث دراسة موضوعية لمعرفة خصائصه لاغير.

(٦) جمال الغيطانى، **كتاب التجليات**، ط١، السفر الأول، بيروت، ١٩٨٣ الثانى، ١٩٨٥، الثالث بيروت ١٩٨٥.

(٧) **كتاب التجليات**، ص٦.

(٨) سورة الرحمان ـ الآية ٥٥.

(٩) **كتاب التجليات**، ص٦.

(١٠) م. ن. ص ٦.

(١١) سورة البقرة، الآية ١١٧.

(١٢) **كتاب التجليات** ـ ص ٦.

(١٣) م. ن. ص ٩

(١٤) م. ن. ص ٦.

(١٥) **كتاب التجليات** ـ ص ٦,

(١٦) الآية ٢٦٩ من سورة البقرة.

(١٧) الآية ١٩ من سورة الرعد.

(١٨) **كتاب التجليات**، ص ٧.

(١٩) **كتاب التجليات**، ص٧١.

(٢٠) م. ن جـ١، ١٩.

(٢١) الآية ٢٠ من سورة يوسف.

(٢٢) الآية ١٦ من سورة فاطر.

(٢٣) **كتاب التجليات**، (جـ١) ١ ٢٧٦ .

(٢٤) م. ن. ص ٣٦.

(٢٥) بشير القمرى، **شعرية النص الروائى**، الرباط ١٩٩١، ص ص ٩١ـ٩٢.

(٢٦) بشير القمرى . م. ن. ص٧.

(٢٧) **كتاب التجليات** جـ٣، ٥٤١: شعر يحول معناه من الزاهد إلى الزوال استحضره السارد عند زيارة أمكنة طفولته:

أين الذين بنوا فطال بناؤهم * وتمتعوا بالأهل و الأولاد؟

فإذا النعيم وكل ما يلهى به * يوما يصير إلى بلى ونفاد.

(٢٨) م. ن. جـ٣. ٧٢٧. شعر لابن جاهين فى الحنين إلى عهد جمال عبدالناصر.

(٢٩) م. ن. جـ ٣. ٥٤٢.

(٣٠) م. ن.، جـ ٣، ٧٥٦.

(٣١) بشير القمرى. م. ن. ص ١٥.

(٣٢) **كتاب التجليات**، ١ ٥١.

(٣٣) م. ن. جـ ١، ١٨٤.

(٣٤) م. ن. جـ ١، ٣٠٧.

(٣٥) م. ن.، جـ ١، ١٩.

(٣٦) م ن.، جـ ١ ,٣٧.

(٣٧) م. ن. جـ ٣، ٥٧٦.

(٣٨) السهروردى، **عوارف المعارف**. ط. دار الكتاب العربى، بيروت، ط ـ ٢، ١٩٨٣، ص ٥٢٦.

(٣٩) **كتاب التجليات**. جـ٣، ٥٠٩.

(٤٠) م. ن. جـ ٣، ٥١.

(٤١) م. ن. جـ ٣، ٧٣١.

(٤٢) م. ن. جـ ٢، ١٠٥.

(٤٣) م. ن. جـ ٢، ٥.

(٤٤) م. ن. جـ ٣، ٧٩٤.

(٤٥) م. ن. جـ ٣، ٨٠٨.

(٤٦) م. ن. جـ ٣، ٥٠٩.

(٤٧) م. ن. جـ١. ١٥٨.

(٤٨) م. ن. جـ ١. ٢٣ ـ ٢٤.

(٤٩) م. ن.جـ ١ . ٣٤ ـ ٣٥.

(٥٠) م. ن.جـ ١ . ٨٨.

(٥١) م. ن. جـ ١ . ١٥٦.

(٥٢) م. ن. جـ٣، ٦٠٩.

(٥٣) م. ن. جـ٣، ٦٥٧.

(٥٤) على زيعور، **كرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، بيروت ١٩٨٤ ـ ص ٢٥٥.

(٥٥) **كتاب التجليات جـ ١، ٢٤٧. وهناك مثال آخر يتعلق بولادة السارد.** فقد رأى فى إحدى تجلياته أباه طفلا ثم شابا ثم هرما، لم تتداخل مراحل العمر. سألنى: أنت من؟ فقلت أنا جمال. فقال: جمال من؟ فأجبته: جمال الذى سينبت من صلبك وسيكون ابنك .جـ١، ٧٧. ردد: لكنى لا أعرفك. نطقت بالنظر الأسيان: أنت لم تنجبنى بعد . جـ١، ٧٩.

(٥٦) م. ن. جـ٣، ٥٣٠.

(٥٧) م. ن. جـ٣، ٢٥٢.

(٥٨) م. ن. جـ٣، ٦١٢.

(٥٩) م. ن. جـ٣، ٥١٠.

(٦٠) م. ن. جـ١، ٢٥٢.

(٦١) محمد غازى عرابى، **النصوص فى المصطلحات الصوفية**، دار قتيبة، دمشق ١٩٨٥. ص ١٦٣.

(٦٢) **كتاب التجليات**، جـ١، ٣٠٨.

(٦٣) نشرنا بحثا بعنوان «تكامل الفنون فى السد» ضمن كتابنا **الأدب المريد فى مؤلفات المسعدى**، الطبعة الخامسة ١٩٩٧.





رواية الغربة والمنفى

حليم بركات*

يتصل بحثى هذا باهتمامات رئيسية كنت قد ركزت عليها فى السابق وأرغب فى تطويرها فى المستقبل ومنها ما له من علاقة بالاغتراب[1]، وعلم اجتماع الرواية [2]، والعلاقات بين الإبداع الأدبى والنفى [3]. فيما يتعلق بالموضوع الأخير، كنت قد شاركت فى مؤتمر المثقفين العرب فى المهجر عام ١٩٨٧ فطرحت فيه تساؤلاتى الأولى حول طبيعة العلاقة بين الإبداع الأدبى والغربة (وقصدت بذلك الاغتراب والهجرة معاً)، وهو ذلك النوع الذى يصاحبه إحساس عميق بالنفى نتيجة للتمسك بالهوية العربية والانتماء الثقافى العربى، على عكس تلك الهجرة التى تنتهى بالاندماج فى المجتمع الجديد والتفكير فى إطار ثقافته العامة.

طرحت هذا التساؤل وحاولت الإجابة عنه مستفيداً من اهتماماتى تلك، ومن تجربتى الخاصة كما تجلت فى روايتى (طائر الحوم) ١٩٨٨، وتجارب أمثالى ممن عاشوا فى الغرب زمناً طويلاً. ومما شجعنى على متابعة تساؤلاتى هذه المرحلة الانتقالية التى يمر بها المجتمع العربى وما يرافقها من هجرات عربية فى الوقت الحاضر إلى أوروبا وأمريكا، مؤسسة لنفسها فى المجتمعات الجديدة مراكز وحركات وكتابات تذكرنا بتلك الهجرات المشابهة فى مطلع القرن.

أشير هنا إلى الهجرة الأولى بشكل خاص لظهور الرابطة القلمية وكتابات جبران وأمين الريحانى وإيليا أبو ماضى وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة، وغيرهم، مما كان له تأثير كبير فى التأسيس لحركة الحداثة وتطورها فى البلدان العربية كافة. وقد انتهيت حديثاً من وضع دراسة بالإنجليزية ستنشر فى كتاب تكريماً للناقد الأدبى عيسى بلاطة (وهو أستاذ فى جامعة ماجيل فى كندا وقد عمل جاهداً للتعريف بالأدب العربى). فى هذا البحث توصلت إلى عدد من التعميمات حول المتغيرات التى أثرت الإبداع الأدبى العربى مثل قسوة

* روائى سورى وأستاذ لعلم الاجتماع بجامعة جورج تاون.

المنفى، وتداخل أو تفاعل الحضارات، والتعددية الثقافية، والبعد عن مركزية السلطات السياسية والاجتماعية والثقافية في الوطن العربي.

في تحديدي لتجربة النفي لا أقصر ذلك على الإبعاد عن الوطن من قبل السلطات السياسية المسيطرة. لقد اعتادت أدبيات المنفى أن تميز بين النفي القسري والنفي الطوعي مما يرافقه إحساس عميق بالغربة. في الحالة الأولى يطرد المنفى من بلده بقرار سياسي من قبل السلطة. أما في حالة النفي الطوعي، فقد ينعزل الكاتب داخل البلد (وأسمي هذا النفي الداخلي) أو يهاجر هرباً من الاضطهاد والأوضاع الصعبة التي لا يقوى على التغلب عليها إلى بلد آخر يؤمن له الحرية والعمل والظروف والمجالات التي يفتقدها في بلاده. في رواية (ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ، اختارت شخصياتها العزلة عن المجتمع إنما دون هجرة خارج الوطن. إنها هجرة في الداخل وغربة عن الذات والوطن. أما في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، فقد خبرت شخصياتها نفياً طوعياً خارج البلد بعيداً عن الضغوط اليومية/ وقد يتحول النفي الطوعي إلى أسلوب خاص بالعيش، فيجد المنفى نفسه بالانصراف إلى نشاطات إبداعية أو بمجرد السعي إلى الحصول على طمأنينة وهمية.

كتب جوزيف كونراد روايته (قلب الظلمة) ١٩٠٢ بعد رحلة / نفي إلى داخل أفريقيا. ومثله اختار جيمس جويس النفي من بلده إيرلندا وكان عليه أن يبتعد عن دبلن لكي يتمكن من التكلم عن مكبوتاتها. وعندما ظهرت رواية (يوليسيس) عام ١٩٢٢ أحدثت انفجارات في بنية السرد الروائي واللغة نفسها كما أحدث بيكاسو في فن الرسم. منعت رواية (يوليسيس) في عدة بلدان بسبب لغتها الصريحة ولكنها لاتزال بين أهم الأعمال الروائية في هذا القرن. ويجب أن يكون جويس قد أحب دبلن ولكنه شعر بالاختناق فيها، وقد اختار النفي في العشرين من عمره عام ١٩٠٢، السنة ذاتها التي ظهرت فيها رواية (قلب الظلمة). وقد اختار النفي أيضاً هنري جيمس وهنري ميللر وإرنست همنجواي وجون دوس باسوس والدوس هكسلي. وهذا ما حدث بالنسبة إلى عدد من كتاب أمريكا اللاتينية مثل كارولوس فوانتيز، وخورخي لويس بورخيس وخوليو كورتزار وجابريل جارسيا ماركيز، وغيرهم، ممن أنتجوا أعمالاً أدبية هي بين أهم أعمال هذا العصر. في نفيهم الاختياري اخترقوا قشرة الحياة إلى عمق عالم ما أسماه يونغ اللاوعي الجمعي Collective unconsiouness، وهو عالم أنجب من رؤية الوعي العقلاني. من هذا اللاوعي الجمعي والعالم السحري استمد الروائيون الكبار أهم مواد أعمالهم وقدموا تجارب فنية رائدة شكلت حركات أدبية جديدة أثرت تأثيراً بارزاً في الأجيال اللاحقة[٤].

لذلك، وعلى صعيد رمزي مجازي، يمكن النظر إلى السفن والرحلات البحرية ـ كالتي تتجلى في عبور أوزيرز الليل / البحر، ورحلة إنانة وجلجامش إلى أقيانوس الموت والعالم السفلي، ورحلات السندباد إلى جزر الأساطير ـ على أنها تعبير عن رغبة لا واعية لاستكشاف الأسرار الخفية عبر الزمن والمكان، التي اتخذت لنفسها أشكالاً فنية جديدة، فاقترن النفي بالإبداع في الأذهان لزمن بعيد وربما منذ البدايات الأولى. وقد كتب في هذا العصر ديفيد معلوف (وهو روائي أسترالي من أصل عربي) رواية شعرية بعنوان حياة خيالية An Imaginary Life مستوحياً إياها من نفي الشاعر أ. د. أوفيد الروماني في القرن الأول إلى قرية نائية في منطقة البحر الأسود ومن خلال تجواله في أراضي الأساطير. وحين بدأ يرى العالم من خلال لغة الآخر، بدأ يراه مختلفاً. بإقامته علاقة وثيقة مع الآخر، اكتشف أنه يستعيد علاقته بنفسه، أي بطفولته، فاكتشف إنسانيته، وهذا تماماً ما حدث لي شخصياً في رواية (طائر الحوم). ومن خلال هذه التحولات، سمع همساً «أنا الحد الذي يجب أن تعبره إذا ما أردت أن تجد حياتك الحقيقية»[٥].

هناك عدد من الكتاب العرب الذين اختاروا أو وجدوا أنفسهم في المنفى. في المرحلة الأولى من مطلع القرن، كان هذا شأن جبران وغيره من المهاجرين كما أشرنا سابقاً. وفي النصف الثاني، تتالت أمواج أخرى أذكر بينهم الطيب صالح وإدوارد سعيد وكاتب ياسين ومحمد ديب والطاهر بن جلون وآسيا جبار وغائب طعمة فرمان وبهاء طاهر وأهداف سويف وحنان الشيخ وأنا شخصياً. كذلك هناك من خبروا النفي

والغربة فى الداخل كما هى الحال بالنسبة إلى جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف. منهم من رحلوا وراء البحار الداخلية والخارجية ومن عرفوا النفى القسرى والطوعى وداخل البلاد كما خارجها، ولم تعرف حياتهم الاستقرار. ولذلك، يمكن القول إن لدينا أدب منفى متميزاً، ومنه ذلك الأدب الرمزى والمجازى فى محاولة لتجنب الرقابة والاضطهاد فى الوطن. ولهذا نجد أن هناك من يقولون لكتاب المهاجر إنه بإمكانهم أن يخدموا قضية الأدب العربى والقضايا العربية بشكل عام، لكونهم فى الخارج ولبعدهم عن تأثير السلطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسلحة بوسائل الترغيب والترهيب كافة.

يرى إدوارد سعيد، وهو منفى من وطنه ولغته، أن النفى يعتمد على وجود حب للوطن الأصل وارتباط حقيقى به، إذ هو غربة فرضت على الإنسان ولا يمكن الخلاص منها، فالمنفى مقتلع من جذوره وتربته وماضيه [٦]. ومن هنا تشديد إدوارد سعيد على أن تجربة النفى هى بين أكثر التجارب شقاء إذ هى خسارة دائمة، فتساءل كيف يتحول النفى إلى طاقة قوية وثرية فى نتائجها وفعلها فى الثقافة الحديثة؟ ويجيب سعيد عن ذلك بقوله إن الكاتب المنفى سيظل مهمشاً فلا يمكنه أن يسلك سبيلاً معداً له سابقاً. ويتوصل سعيد إلى هذه النتيجة لأنه يتحدث ليس فقط عما يصيب الفرد، بل أيضاً عن تحولات النفى فى القرن العشرين بحيث إن شعوباً وجماعات، كالفلسطينيين والأرمن، تعرضت لعقوبات شرسة فاقتلعت وتشردت من أرضها. وهذا تماماً ما عالجته شخصياً فى روايتى (ستة أيام) ١٩٦١ و (عودة الطائر إلى البحر) ١٩٦٩ وفى دراسة عن تشرد الفلسطينيين بعد حرب الخامس من (يونيو) حزيران نشرتها عام ١٩٦٨ بالعربية بعنوان (النازحون: اقتلاع ونفى)، وبالإنجليزية (نهر بلا جسور River Without Bridges).

ويستدعى الكلام عن التشرد الفلسطينى تناول موضوعات النفى والغربة كما وردت فى روايات جبرا إبراهيم جبرا وأبحاثه النقدية. فى دراسة كنت قد طلبت إليه أن يعدها للنشر فى مجلة «الدراسات الفلسطينية» باللغة الإنجليزية، كتب جبرا يقول: «ما يزال الفلسطينى منفياً ومشرداً، غير أن صوته يرتفع بالغضب لا بالنواح»، فهو يواجه قوة حديثة شرسة ويعرف أنه لابد أن يغير الواقع وأن تكون له رؤية خاصة فى التغيير. لقد خسر الفلسطينى جزءاً من عالمه الداخلى ويشعر أنه سيظل ناقصاً ومشوهاً إلى أن يعود إلى بلاده ويستعيد ذاته. وليس هناك ما هو أكثر سوءاً وشقاء من النفى الخارجى سوى النفى داخل الوطن، أى داخل الوطن العربى. ويذكر جبرا حديثاً بينه وبين المؤرخ آرنولد توينبى الذى قال له فى بغداد عام ١٩٥٧ : إن طرد الشعب الفلسطينى من أرضه يشبه طرد الأتراك للمفكرين اليونانيين من بزنطيا عام ١٤٥٣، فقد انتشر هؤلاء المفكرون فى أنحاء أوروبا كافة وشكلوا عاملاً مهما فى إنهاء عصور أوروبا المظلمة، وتحقيق نهضتها الحديثة التى أصبحت تتشكل حولها حركة الحداثة فى معركتها مع القديم فى مجتمعات العالم المعاصر كافة. وتوقع توينبى أن يكون للفلسطينيين التأثير نفسه فى العالم العربى. وهذا هو مصيرهم فى الدفع باتجاه عصر جديد [٧].

وكنت سابقاً قد صنفت رواية جبرا (السفينة) هى ورواية (ثرثرة فوق النيل) لمحفوظ بين روايات اللا مواجهة التى تصور الإنسان فى حالة اغتراب وهرب من الواقع بدلاً من الكفاح والسعى إلى تغييره، تلجأ رواية اللامواجهة هرباً من الواقع إلى عالم خاص من صنع مخيلتها دون أن تجد فيه ملجأ حقيقياً من مشكلات تلاحقها بغير رأفة. كما تلجأ شخصيات (ثرثرة فوق النيل) هرباً من الواقع إلى عوامة لتمارس الإدمان بشكل طقوسى، كذلك عرفت شخصيات (السفينة) أنها هى أيضاً هاربة وأنه لا يبقى من كل محاولات الهرب اليائسة سوى مزيد من العطش والحسرة والغربة. وليس لهذه الشخصيات، كما فى حالة النفى القسرى، إحساس بأنهم يختارون لأنفسهم غير ما فرض عليهم، فهم يعيشون فى ظل نظام لايوفر لهم سوى «الخيار بين الصمت والمقصلة».

يبحثون عبثا عن مسكنات، ويصبح الإبداع أو الحوار نفسه نوعاً من الهرب. ولذلك ليس من طاقة لدى هؤلاء سوى أن يلتحقوا بما ترسم لهم مخيلتهم من إغراءات عابرة. ودون حوار أو لقاء حقيقى، تستمر حالة الاغتراب والإحساس بالنفى بعد نهاية مرحلة الهرب كما قبلها. أما حكاية البطولة فى مواجهة الواقع والعمل على تغييره فتظل فى تفكيرهم

أقرب ما يكون إلى الخرافات والأساطير، فيستوى الخير والشر ويفقد كل شئ معناه.

واعتبرت فى فترات مختلفة أن رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح تمثل رواية التمرد الفردى فى محاولة يائسة للتغلب على حالة الاغتراب والنفى. وبعد ذلك صنفتها على أنها أيضاً رواية العودة إلى الماضى. لقد استوعب عقل مصطفى سعيد حضارة الغرب، لكنها حطمت قلبه فظن أنه يمكن التغلب على غربته بالعودة إلى «دفء الحياة فى العشيرة» كما تطالعنا الجملة الأولى فى الرواية. فى الغرب أحس أنه ريشة فى مهب الريح فبحث عن وسائل الانتقام من أوروبا للسودان ولفلسطين وكل العالم الثالث باصطياد النساء فكانت علاقته بهن معركة تعذيب وقسوة، ولا نعرف فى النهاية هل هو فريسة أو مفترس أو كلاهما معا. ولا يتغلب مصطفى سعيد (كما الراوى) على النفى أو يتجاوزه بالعودة إلى دفء العشيرة وروحانية الشرق، فقد صدم بعد العودة بالواقع التقليدى الذى يسمح لود الريس العجوز أن يتزوج امرأة شابة «رغم أنفها»، ويرى من حقه أن «يبدل النساء كما يبدل الحمير». وربما يحتار مصطفى سعيد كما يحتار الراوى بين قسوة النفى فى الخارج وعذاب النفى فى الداخل.

وإذا كان يجوز أن نتكلم عن التجارب الشخصية، أقول بشئ من الحياء والتردد إن صلتى ومعرفتى بالمجتمع العربى وأحاسيسى بالانتماء إليه تعمقت بعد هجرتى فأصبحت أنظر إليه بوصفه كلا وليس مجموعة من الدول المهزومة، وأصبح ولائى إليه كلا ربما لا يقل عن ولائى إلى البلد الذى ولدت ونشأت فيه. فى روايتى (طائر الحوم)، وهى رواية ـ سيرة ذاتية، حاولت أن أعبر عن تجربة المنفى فى مختلف أبعادها. فى المنفى أجد شجرة الوطن تغرق جذورها عميقاً فى داخلى فأتنقل، ذهابا إيابا، ومن خلال التداعى النفسى وعلى أجنحة المخيلة، بين الكهولة والطفولة وبين مدينة أمريكية هى واشنطن وقرية سورية هى الكفرون، كل ذلك فى مناخ نفسى تأملى متوتر معاً وفى زمن محدود هو بضعة أيام. أتنقل بين المهجر والوطن كما تنقل السندباد من جزيرة إلى جزيرة وأبحث عن جذورى ضائعاً كيولسيس، مستنطقاً التاريخ السحيق كجروح الإنسان ومستعيداً طفولتى متحرراً من متاعب المنفى. بل ربما لا أستعيد طفولتى بقدر ما تقتحمنى فأفاجأ بها وأكتشف:

> كيف ولماذا لا أدرى. (أن) الضيعة وأناسها وينابيعها، وتلالها وأوديتها وطيورها وطرقها وأزهارها وأشواكها وأحزانها وأفراحها شرشت فى نفسى.، لا أحد، لاشئ يقتلعها من نفسى. وكلما ذبلت شجرة حياتى، نبتت شجرة أخرى من جذورها العميقة العميقة (٨).

وفى المنفى الطوعى أصبحت أسير حنينى للوطن وانشغالاتى بقضاياه، وعندما تنصحنى الحبيبة بالتحرر من هويتى الذاتية ورواسب الماضى، أجيب:

> الذاتية لايمكن. أما ما تسمينه رواسب فأسميه جذوراً. لذلك أحببت شجرة الصفصاف. ليس لأنها تبكى وتهبط دموعها إلى النهر فتحدث دوائر تتلاشى فى بعضها وليس فقط لأن رؤوس أغصانها المتدلية ترسم أعيناً متتابعة على سطح الماء كلما حركها الهواء. أحب شجرة الصفصاف لأنها تنكفئ على ذاتها وجذورها. كلما كبرت فى العمر، انحنت أغصانى نحو جذورى (٩).

هذه تساؤلات وإيحاءات أكثر منها يقينات نهائية وإن كانت لا تخلو من قناعات. ولكننى أعرف من ناحية أخرى أن العيش فى الوطن يتطلب امتثالاً أو على الأقل مراعاة للثقافة السائدة ومركزية السلطة السياسية ـ الاجتماعية ـ الثقافية مجتمعة. لايزال تعدد الأصوات غير مقبول فى الوطن، والاختلاف ليس حقاً بل نشوزاً، وفسحة التحرك محدودة، والإبداع بدعة، والانتماء ذات بعد واحد. لذلك لا أعرف حقا أيهما أشد قسوة: المنفى أم الوطن.

الذى يعيش منا فى الخارج يحسد مَنْ فى الداخل، ومن فى الداخل يحسد من فى الخارج. ومهما كان، يحتاج الكاتب أن يصر على الاحتفاظ بهويته وفى الوقت ذاته أن يكون جريئاً فى تفاعله مع الآخر. وحين أرفض الآخر مهما

كان الموقع الذى أشغله، إنما أرفضه ليس لأنه مختلف بل لأنه خصم. ولن أتخلى عن الفسحة الزمنية والمكانية الضرورية للتأمل دون خوف وخارج الحدود والفرضيات المفروضة منذ الصغر، وللتفكير الحر بواقع المجتمع العربى من الخارج والداخل فى آن. أن نرى الداخل من الخارج، والخارج من موقع الداخل شرط ضرورى لحصول التحرر والإبداع. ونصر فى هذه الحالة أن يكون لنا منظور خاص ومتفرد، ووعى ذاتى، ومعرفة بالداخل والخارج.

فى المنفى يتحرر المغترب من تفاصيل تراثه الثقافى مهما أراد أن يؤكد هويته يتحرر من انفعالاته اليومية، من جزئياته، ورتابته، وتكراره، وخلافاته الجزئية. وينشغل بدلاً من ذلك بجوهر هذا التراث الثقافى فلا تتساوى الأمور فى نظره؛ إذ حين تتساوى يبطل أن يكون لأى منها قيمة ومعنى ويكون الولع فى الغربة ليس بالخلافات بل بالاختلافات ويتحرر المنفى من الخوف فتنبع السلطةمن قناعته وتمسكه بمبادئه ولا تفرض عليه من الخارج، ويمتلئ قلبه بالحب والحنين والعطش وعلى عكس ما اعتاده فى علاقته بثقافته، يسعى إلى أن تنبع الكلمة من الفكرة، لا الفكرة من الكلمة، ينظر إلى طفولته فيه وإلى موته فى تراب الوطن فيطلع شجرة ويكون موته جسراً.

وكيف تكون علاقته باللغة حين يكتب عن المنفى والغربة؟لم تتغير علاقة محفوظ باللغة، بل لم تكن له لغة خاصة غير تلك التى نستمدها من قراءة التراث بدلاً من أن نستمدها من الواقع، إلاحين بدأ يكتب عن غربة الإنسان كما فى روايته (ثرثرة فوق النيل) لغة «الثلاثية» لا تفرد لها سوى ما ألفناه فى التراث التقليدى فى الغربة أو حين نبدأ الكتابة عن اغتراب الإنسان، يحرر الكاتب اللغة من الأسر المفروض عليها بالتكرار، ويصبح الغموض لا الوضوح طريقه.

فى دراسة سابقة لى حول (موسم الهجرة إلى الشمال) قلت إن أهمية هذه الرواية تنبع من غموضها الخلاب لا من وضوحها. بكلام آخر، لقد اكتسبت أهمية خاصة فى الأدب العربى الحديث ليس بسبب موضوعاتها، بل بسبب أسلوبها الفنى الذى يتصف قبل كل شئ بنوع من الغموض الخلاق، الذى هو أقرب ما يكون لغلالة شفافة من الضباب، الذى يتيح للقارئ كما يتيح للناقد المجال النادر للمشاركة فى العملية الإبداعية والبحث الجاد الذى من خلاله نتوصل إلى تفسيرات شديدة التنوع والمتعة فى آن، قد يفاجأ بها حتى المؤلف نفسه، وقد يجدها صائبة فيكتشف جوانب لم يكن يعرفها فى شخصه وفى روايته. ولقد اكتشفت أشياء فى نفسى وفى روايتى لم أكن أعيها من خلال تفسيرات القراء والنقاد.

وقد يفاجأ عبد الرحمن منيف إذا ما تساءلت هل هناك ماهو مشترك بينه وبين متعب الهذال فكلاهما رفض التسليم بواقع الحال فامتطى أحدهم جواده واختفى فى ضبابية الحياة، وامتطى الآخر متن الكلمة ولكى يحافظ على نقائها وصدقها وحرارتها تجول تائها بين مدن العالم ومدن الوطن مختاراً أو مطروداً. بين عبد الرحمن منيف والكلمة علاقة أشبه ماتكون بعلاقة متعب الهذال بوادى العيون، وهى علاقة عشق من نوع لايتكرر إلا نادراً. تغيرت الحياة فتغيرت طبائع الناس وتصرفاتهم ولكن متعب الهذال وعبد الرحمن منيف رفضا أن يتغيرا مهما كانت الإغراءات، فكلاهما يقول، «اسمع ياابن الراشد: نأكل التراب،... لكن لانرضى أن نهز رؤوسنا مثل العبيد لكل كلمة يقولونها»(١٠). ومع هذا يبقى هناك فرق واحد على الأقل بين متعب الهذال وعبد الرحمن منيف: أحدهما صمت كما لو كان وحيداً أو أصابه الخرس، فإذا تكلم تكون كلماته قاتلة وينسحب بصمت. أما الآخر فيجيد الكلام ويقول كما لو كان قبيلة كل مايدور فى عقله وسط ضجة الأحداث. واحد يكلم نفسه والآخر يكلم الآخرين حتى حين لايستمعون. وفى الأحوال كافة يغيبان، لايعرفان أين أو إلى متى، فإن الجرح فى روحيهما لن يشفى أبداً.

ومادمنا نتحدث عن الكلام، فهناك أيضاً غربة ونفى فى اللغة. أشير بذلك إلى الروائيين المغاربة الذين فرض عليه النفى فى اللغة الفرنسية، ومنهم محمد ديب وآسيا الجبار ورشيد بوجدرة والطاهر بن جلون. يقول ديب كأنما بلسانهم جميعاً: «لايمكننا اكتشاف ذواتنا إلا عبر الترحال». كم تمنوا لو يصهرون أصواتهم فى الصوت الجمعى للشعب الجزائرى، وحين يعاتبون أو ينتقدون يكون الحب هو المصدر الأساسى للعتاب والنقد.

هذا ماقاله محمد ديب من منفاه اللغوى والوطنى فى تصريح له لمجلة «الوسط» الأسبوعية (١٨/ ٧/ ٩٤):

لما انتقلت إلى العيش فى بلدان أخرى غير بلادى، كان لابد لأجواء رواياتى أن تتغير. أما نظرتى إلى بلادى فلم تتغير، بل تعمقت أكثر، ذلك أن البعد يساعدنا دائماً على رؤية الأشياء بشكل أكثر موضوعية.

ويضرب مثلاً بالرسام التشكيلى الذى:

يحتاج إلى الابتعاد عن اللوحة التى هو بصدد إنجازها، كى يتسنى له رؤيتها بشكل أكثر شمولية وموضوعية... فبعد الاستقلال، أصبح من حقى أن أوجه إلى بلادى نظرة نقدية... وإذا عدنا إلى تجربة الهجرة إلى الشمال، فهى بالإضافة إلى الرؤية النقدية... سمحت لنا أيضاً بأن نكتشف ذواتنا بمقدار اكتشافنا الآخرين... ولاشك أن بعدى عن بلادى، هو الذى قادنى إلى تعميق نظرتى وتحليلى لهذا المتخيل الثقافى الإسلامى الذى انتمى إليه. هكذا صرت أكثر إسلاماً بعد أن غادرت بلادى.

ومع هذا، تبقى مشكلة المنفى فى اللغة التى قد يرافقها نفى فى المكان (أو العيش خارج البلاد فيكون النفى مزدوجا). شاركت فى ندوة عقدت فى أواخر ١٩٨٦ فى باريس حول الثقافة العربية فى المهجر، فاستمعت إلى الطاهر بن جلون يقدم عدداً من الملاحظات حول مسألة المنفى فى اللغة والمنفى الوطنى، قال:

إن وجودنا فى الغرب له أسباب متعددة.. أما الأسباب الموضوعية فلابد أن تعيدنا إلى الأوضاع السياسية القائمة فى بلادنا التى تعيش فى تخلف اقتصادى والمثقف عندما يكون فى بلاده ويشعر بحاجة إلى الأوكسجين فإنه لن يجده للأسف إلا فى الغرب [١١].

وفى مقابلة معه، يوضح بن جلون أنه يملك ذاكرة عربية وليس ذاكرة فرنسية ومخيلة عربية وليس مخيلة فرنسية، ثم يضيف:

إن النصوص التى نكتبها اليوم بالفرنسية.. هى فى النهاية نصوص مغربية قبل أى شئ آخر، ولايمكن تصنيفها بين النصوص الفرنسية... هذا واضح لأن مايهم هنا هو المخيلة. لدى مخيلة يغذيها تاريخ بلادى، والصلة الدائمة مع بلادى... أنا لست وسيطاً بين ثقافتين. إننى فى الثقافتين [١٢].

وآسيا الجبار روائية منفى أيضاً، ومن روايتها الأولى (العطش) حتى كتاباتها الأخيرة وهى، كما يقول عيسى مخلوف، مسكونة بهاجس الذاكرة والعودة إلى الماضى بحثاً عن هويتها الضائعة، وقد وجدت نفسها دون اختيار تكتب الفرنسية. واكتشفت اللغة العربية واستعادت علاقتها بها من جديد من خلال عملها السينمائى والمحكى المعاش وحاولت أن تصلح الاقتلاع الذى كانت ضحيته منذ طفولتها. وتوضح أنها فى روايتها (الحب)، (الفانتازيا) تعالج العلاقة التى أقامتها بين اللغتين العربية والفرنسية. تقول إن مشاعرها عربية، وإن تكوينها الثقافى جاء فرنسياً. لذلك حاولت فى هذه الرواية أن تجسد القطيعة التى عاشتها بين لغة القلب والعاطفة من جهة، ولغة الفكر من ناحية أخرى. أما المادة الأساسية لرواياتها فهى ذاكرة المرأة الجزائرية فى إطار من العودة إلى اللاوعى الشخصى والجمعى، ومايدور منها بشكل خاص حول الاحتفالات والحكايات والطقوس والتقاليد القديمة، فتكون الرواية هذه رحلة بحث عن الهوية، هوية نسوية وهوية جزائرية [١٣].

آسيا الجبار منفية فى لغة المستعمر ومغتربة عن لغتها العربية، وتتعامل مع نفيها وغربتها من منظور نسوى. والنفى فى اللغة يحدث انفصاماً فى الوعى بين عالمى الآخر والذات فيصبح الحلم باستعادة لغة الأم نزوعاً يتوبياً كما تقترن الكتابة باللغة الفرنسية بالتحرر من ثقافة النظام الأبوى. فى اللغة الفرنسية استطاعت آسيا الجبار، كما استطاع غيرها، أن تمارس النقد الاجتماعى للمفاهيم الأبوية التى كثيراً مايتجنبها الذين يكتبون باللغة العربية فى المغرب. بهذا كانت لغتها الفرنسية لغة منفى ولغة تحرر. لقد أبعدتها عن مجتمعها النسوى الجزائرى التقليدى، ولكنها حاولت أن تعوض ذلك

بالعمل السينمائي حيث يكون النطق باللغة المحكية. كذلك، ومن موقع جزائري، حاولت أن تلغم اللغة الفرنسية من الداخل فتلاعبت بها على هواها من حيث هي جزائرية ومبدعة. ومع هذا ظلت الكتابة باللغة الفرنسية موتاً كما قال عبد الكبير الخطيبي الذي تنبه إلى التشابه الكبير في هذه اللغة بين MOT، أي كلمة، و Mort، أي موت. ولذلك لم يكن من الغريب أن ينظر الخطيبي كما تنظر آسيا الجبار بين حين وآخر إلى الكتابة على أنها نوع من النفي الذاتي والموت.

ومن الملفت للنظر أن المغرب لم يختبر إلا حديثاً ما اختبره المشرق منذ زمن طويل، وذلك حدوث معركة بين القديم والجديد في اللغة العربية. لم تحدث مثل هذه المعركة داخل اللغة العربية في المغرب حتى الستينيات، إذ كان المحدثون يكتبون باللغة الفرنسية والتقليديون يكتبون باللغة العربية. حفلت الروايات المغربية في اللغة الفرنسية بالنقد الاجتماعي متناولة مقدسات العائلة والدين، بينما ظلت الروايات المغربية في اللغة العربية تعمل على ترسيخ هذه المقدسات أو تتجنب تناولها كلياً. قلة ضئيلة من الكتاب المغاربة الذين أخذوا يكتبون في اللغة العربية منذ الستينيات، من أمثال عبد الله العروي ومحمد برادة ومحمد زفزاف ومحمد شكري والطاهر وطار وواسيني الأعرج، بدأوا يمارسون النقد الاجتماعي والثقافي. ومن خلال هذه التجارب احتدمت المعركة بين القديم والحديث داخل اللغة العربية في المغرب فبدأت تتزعزع بنى الثقافة بما فيها اللغة نفسها.

وترى فاطمة المحسن أن هناك أدباً عراقياً بدأ يظهر في المنفى، واعتبرت أنه في بعض جوانبه حقاً أدب منفى، وينطبق ذلك على الشعر كما في حال سعدي يوسف وعلى الرواية كما هي الحال بالنسبة إلى غائب طعمة فرمان وربما فؤاد التكرلي في الوقت الحاضر تسأل فاطمة المحسن كيف نعي المنفى فتتفحص ذلك من خلال نتائج الشعور باغتراب الذات المقصية عن الوطن وظهور كتابات في الخارج بعد مضي عقد ونصف العقد على ابتعاد عدد من الكتاب العراقيين عن بلدهم قسراً. كتب فرمان (توفي في موسكو عام ١٩٩٠) ثماني روايات في منفاه، وكانت كل أعماله «تقوم على نظام مخيلة عربي — عراقي» على رغم أنه أمضى فترات طويلة في المنفى، وكان دافع مخيلته هذه: «الحنين الممض إلى مدينة بغداد، فهو يرسم خط سيره في الأزقة والحواري منذ غادرها في الخمسينيات مستعيداً حيوات فالتة منه في المكان الأول الذي أقصى عنه» (١٤).

وماذا بعد هذا التنقل السريع على بساط الريح فوق متاهات رواية المنفى والغربة داخل الوطن وخارجه (١٥)؟ من هذه الملامح العامة التي استعرضتها في هذا البحث، نجد أن الروائي العربي يعرف نفسه حقاً ولايفقدها بالضرورة حين يعرف الآخر، ولكن هذه المعرفة ماكانت تتم لولا مناخ الحرية والبعد عن مراكز السلطة المركزية بأشكالها كافة، خاصة السلطة الاجتماعية والثقافية. إن الإبداع الفني يبدأ — في الخارج كنا أم في الداخل — بالتعبير الصادق والتلقائي عن تجاربنا الخاصة ومكنوناتها ومكبوتاتها دون خوف ورقابة، بل بالنقد الذاتي والتساؤل الحر، وقلق المعاناة الدائم، والتماهي مع الوطن في مشكلاته المستعصية، وهاجس الاكتشاف والتغيير التجاوزي، وهدم الحواجز بين ما يجوز التفكير فيه وما لا يجوز التفكير فيه وهدم الحواجز بين مختلف الأجناس الأدبية، وتفكيك القوالب والبنى والصيغ الموروثة وإعادة تركيبها من جديد انطلاقاً من الحس الداخلي، والتخيل الخلاق، والتفرد والريادة، والانفتاح الذهني، وعدم الخوف من الغموض، والتأمل الداخلي، إلخ.

هذه أجواء يوفرها المنفى ربما أكثر مما يوفرها المكوث ضمن دائرة السلطة السائدة حالياً في المجتمع العربي.

هوامش:

(١) حليم بركات، «الاغتراب والثورة في الحياة العربية»، مواقف، العدد ٥، ١٩٦٩؛ و Halim Barakat, «Alienation: A Process of encounter Between utopia and reality» **British Journal of Sociology**, vol. 20, no 1, March 1969, pp 1 - 10.

(٢) «نحو نظرية علم اجتماع للرواية العربية»، **مواقف**، العدد ٦٩، خريف ١٩٩٢.

(٣) «الإبداع الأدبي والغربة: تساؤلات انطلاقاً من تجربة النفي»، بحث قدمته في ملتقى المثقفين العرب في المهجر، المغرب، ٢٤ — ٢٧ آب/ أغسطس،

١٩٨٧، ودراسة بالإنجليزية تحت النشر بعنوان Exploration into Exile and Creativity: Case of Arab - American Writers.

(٤) راجع

Bettina I. Knapp, **Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric experiences A Jungian Approach**, The Pennsylvania State University Press, 1991.

(٥) David Malouf, **An Imaginary Life**, Vintage International, 1996, p 136.

(٦) Edward W. Said, **Culture and Imperialism**, N.Y: Alfred Knopf, 1993 "The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile", **Harper's Magazine**, Sept., 1984, P.P. 49 - 55. **Representations of the Intellectual**, N. Y.: Pantheon Books, 1994.

(٧) Jabra I. Jabra, "The Palestinian. in Exile" **Journal of Palestine Studies**, Issue 30 (no. 2, vol. Winter 1979.

(٨) حليم بركات، **طائر الحوم**، دار توبقال، ١٩٨٨، ص ٦٢.

(٩) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(١٠) عبد الرحمن منيف، **مدن الملح (التيه)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(١١) **الثقافة العربية في المهجر**، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨، ص ٤٦.

(١٢) "A Conversation With Taher Ben Jelloun: Toward a World Literature? "**Middle East Report**, no 163, March -- April 1990, pp 30 - 33.

(١٣) عيسى مخلوف «الحب، الفانتازيا لآسيا الجبار: الذاكرة جسد امرأة»، **اليوم السابع**، ١٨/ ١١/ ١٩٨٥.

(١٤) فاطمة المحسن، «أدب منفى أم أدب في المنفى: في التجربة العراقية المهاجرة»، **الحياة** في ١٤/ ٤/ ٩٧.

(١٥) للاطلاع على مزيد من أدبيات رواية المنفى والغربة أقترح المراجع التالية:

H. F. Pfanner, **Exile Across Cultures**, Bonn: Bouvier, 1986; Michael Seidel: **Exile and the Narrative Imagination**, Yale University Press, 1986; Bernhard Moeller, **Latin America and Literature of Exile**, Heidelberg 1983; Asher Z. Milbauer, **Transcending Exile**, Florida International Univerersity Press, 1985.

David Bevan (Ed.), **Literature and Exile**, Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi 1990.

John Glad (ed), **Literature and Exile**, Duke University Press.

أدب فى المنفى



فوزية أسعد*



التقيت فى جنيف ببهاء طاهر وجميل عطيه إبراهيم كلاهما كان يعمل فى الأمم المتحدة بالصحافة والترجمة وكلاهما يكتب القصة القصيرة والرواية.

قرأت أعمالهما بشغف وكأنها قصة حب المجنون لليلى. فى البداية كان المنفى. إذ إن الجد الأكبر لبهاء الذى يسمى العمرانى اضطر إلى مغادرة بلده تل العمارنة بسبب خلافات عائلية تخص كالمعتاد ملكية الأرض. «جبّل» إلى الكرنك واستقرت العائلة هناك حتى زواج والدة بهاء وهى فى السادسة عشرة من عمرها من والده. كان الوالد يعمل مدرساً للغة العربية يتنقل من بلد إلى بلد من إسنا إلى أسيوط إلى إدفو ثم القاهرة. حياة تعيشها الوالدة كمنفى فتحلم بطين بلدها، وأشربت أولادها بهذا الحنين. أينما ذهبت تحدثهم عن قريتها بلهجة الصعيد وكأنها لم تغادر بلدها أبداً، تحملها فى تنقلاتها كما تحمل السلحفاة درقتها، تعشقها كما كان المجنون يعشق ليلى، هذا هو العشق الذى ورثه بهاء من أمه.

كان بهاء فى الخامسة من عمره عندما خرج والده إلى المعاش، هو الأصغر بين تسعة أطفال دبرت الوالدة أحوالهم وكان هذا فى أيام الحرب العالمية الثانية لا دخل لهم إلا معاش الوالد، مبلغ بسيط وثابت بينما الأسعار دائما فى تصاعد بالرغم من هذا، فقد ربت أولادها إلى المستوى الجامعى حتى بعد وفاة الأب.

إن الجنة تحت أقدام الأمهات، ومن المؤكد أن الأم فى قلب بهاء حين يتكلم عنها وقد كرمها فى أول رواية له (شرق النخيل) التى أهداها لها كانت بالفعل «روائية» ممتازة تقص له أساطير الصعيد وأحوال أهله، حكاية تجر حكاية إلى مالا نهاية وكلها عن البلدة العزيزة التى حرمت منها.

---

* كاتبة مصرية مقيمة فى سويسرا.

وهذا هو ما حدث لنا فى غربتنا.

كان المستقبل لبهاء مخططاً فى مصر، دخل الإذاعة وعمل بها فى جميع المناصب من منصب مذيع إلى أن وصل إلى درجة نائب مدير البرنامج الثانى واشتهر بإبداعه فى مجال الثقافة. أعد كثيراً من المسرحيات والروايات والقصص القصيرة للإذاعة : (أوديب) و (أنتيجونا) عن ترجمة طه حسين. «بروميتى» ثم أعمال «إيبسن» وسترند برج» و «سارتر» و «بيكيت» و «يوجين أونيل» و«تشيكوف» «وآرثر ميلر» إلخ... وهو أول من أخرج للإذاعة تمثيلية (بين القصرين) عن ثلاثية نجيب محفوظ، ومسلسلا إذاعياً لرواية ـ (قصر الشوق)، غير أنه اكتشف أيضا الكثير من المبدعين ونظم الندوات الثقافية وبريد المستمعين إلى أن حانت لحظة الهجرة. عبر عن حتمية الهجرة بأسلوب رمزى فى قصته القصيرة التى ذاعت شهرتها «الخطوبة». عاشق أتى إلى بيت معشوقته ليخطبها من أبيها وقد اعتنى بمظهره لهذه المناسبة المهمة من قص الشعر إلى شراء ربطة عنق حمراء غالية وأزرار فضية للقميص ذى الياقة الصلبة المحكمة. دخل حجرة الجلوس . كان الشيش مغلقاً يحجب نور الغروب الرمادى ورائحة الخشب عطنة لعدم التهوية وندرة الاستعمال. جاء يطلب من الوالد يد ابنته «هذا شرف» يقول الوالد. يقول إن ابنته حرة الاختيار ولكنه يريد أن يكشف للشاب عما يعلم، فيفتح ملف التهمة: غضب الخال والعم عليه بسبب ملكية الأرض من بعد الميراث، ثم بعد ذلك طلاق زوجة الخال بسبب العار لأنها على علاقة به. قالوا إنه إما يطلقها أو يقتلوها ويقتلوه فى الوقت نفسه. «كذب حقير» يصرخ الخطيب «قصة خرافية! تشويه سمعة!» ويبدأ العرق فيبتل وجهه وجفونه ويشعر بالاختناق فيحل ربطة العنق قليلاً لكى يتنفس ويمسح العرق من وجهه بعناية فى جبينه وحول عينيه. ليلى تحبه وهو جاء ليخطبها ولكن الأب الطاغى يطلب منه أن يبعد عن ليلى. إن مدير البنك الذى يعمل به هو وليلى صديق حميم وصاحب سلطة. يمكن أن ينقله بعيداً عن ليلى، ولا داعى لأن يشى بأبيها. ليتصرف، يخفى حبه، يدعى البرود.

ليلى: الاسم يوحى لنا أن «الخطوبة» ماهى إلا نقل مجنون ليلى إلى إطار آخر. إذ إن المجنون يفقد عقله بسبب الأب الطاغى الذى أبعده عن ليلى دون مبرر غير الاحتفاظ بالسلطة فيدخل المجنون فى متاهته.

من يمثل هذا الأب الطاغى فى ظروفنا وفى ظروف بهاء؟

يقول جميل عطية إبراهيم إنه شهريار. «لم تعد فى عصرنا شهرزاد تحكى الحكايات. لكن شهريار. باللتعاسة». («البحر ليس بملآن»: ص ٧٠)

> يسألونى عن ناصر فأقول لهم شهريار، يوزع الأحلام بعد أن تسكت شهرزاد عن الحكى، أقولها وأنا بعيد عن القاهرة وأنا خائف، وأصرح برأيى للثقاة فقط الذين لا علاقة لهم بالسياسة أو رجال الشرطة (السابق ص ٧٤). كلما صمت شهريار، هب شهريار جديد، شهريار العصر وريث ألف ليلة وليلة. يختلق الحكايات ويروى كل ليلة حكاية، حيث يفتن القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الوهمية. (السابق ص ٩٠).

أحلام كاذبة أم قصص خرافية كلها من أجل السعى إلى السلطة فيصرخ العاشق فى الخطوبة ويقول جميل عطية إبراهيم باللتعاسة. كانت أحلامنا كبيرة تناطح القمر فى السماء. أحلامنا كلها لم تتحقق بل أصبحنا مثل العاشق السجين فى عالم العبث. عالم شبيه بحجرة جلوس معتمة، عطنة، فالطاغى كالأب يقول إنه حريص على ابنته ويبعد عنها عاشقها. ابنته ليلى ومصر ليلى ونحن مجانين ليلى قد دخلنا فى متاهتنا.

قالوا عن «الخطوبة» إنها نموذج للحركة الأدبية المصرية فى الستينيات، وإنها متأثرة بأعمال نجيب محفوظ وبالرواية الحديثة فى فرنسا، خاصة بكافكا، إذ إنها تعبر عن فلسفة العبث. لاشك فى هذا بل أكثر من هذا؛ إذ إن الإبداع ينم عن العديد من المؤثرات الغامضة المتدفقة فى

أعماق اللاوعى. هذا ما يسمى فى لغة النقد الحديث بالتناص Intertextualit é، ولكن ما يبدو فى أساس الإبداع هو عبقرية المكان فى زمن معين من التاريخ وبالنسبة إلى بهاء طاهر كما هى الحال لجميل عطية إبراهيم هذا المكان هو مصر فى زمن حكايات شهريار، حيث تموت تدريجيا روح الثورة بعد ماكستنا بثياب جديدة. وبما إن مصر تموت وتحيا كل سنة مع الفيضان فهذا الرمز للبعث يناقض فلسفة العبث لكافكا. فالأمل فى حياة جديدة يظهر فى «الخطوبة» حين يصر البطل على العودة لمواجهة الأب من جديد، وإن فشل فهناك مفر آخر من دنيا العبث هو الهروب إلى أفق آخر.

إذ تبدو الهجرة وكأنها أمل السجين العاشق لا يدرك هذا السجين العاشق أنها سوف تصبح منفى، منفى من الحب، من حب ليلى.

سنوات مرت بعد كتابة «الخطوبة». جاء عصر السادات وانعكست الإيديولوجيا من اشتراكية إلى رأسمالية. صدر قرار بإيقاف بروفات مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب. السلطة تريد مسرحيات هزلية. ما الضرر من الحديث عن الحب والزواج والطلاق وكلام «الفرفشة» بدلا من الموضوعات التى تثير القلق؟ أصبح كاتب الستينيات مغضوبا عليه، ينتمى إلى طبقة «الأفندية الحاقدين»، يحتمل أن يكونوا شيوعيين أو ملحدين. ربما يكون كل واحد منهم مهدداً بملف سرى يحتوى تهماً وهمية لا تخطر إلا ببال الوالد فى «الخطوبة».

كان يوسف السباعى وقتئذ وزيراً للثقافة. رأى أن بهاء يسارى خطير فمنعه من حرية الكلمة. نقله فى الإذاعة من البرنامج الثانى إلى القسم الأوروبى يقبض مرتبه الشهرى دون عمل. كان يكتب مقالات فى الجرائد ليكمل مرتبه البسيط. حرم أيضاً من هذا الدخل.

وعندما أنشئ فى عام ١٩٧٦ أول مجلس لاتحاد الكتاب رشح يوسف السباعى ثلاثين عضوا لعضوية المجلس. انتخب من هؤلاء تسعة وعشرون وبهاء طاهر. غضب يوسف السباعى دون جدوى. كان بهاء على وشك أن يسافر.

هو يجيد اللغات، بحث عن وظيفة مترجم فى الهيئات الدولية وامتحن فى كل منظمة. رحل من بلد إلى بلد، من مؤتمر إلى مؤتمر، روما، فينا، نيروبى، باريس.. ثم استقر فى جنيف فى عام ١٩٨١ حتى سن المعاش فى عام ١٩٩٥. لم ينشر شيئاً إلا فى عام ١٩٨٣، أى بعد سنتين من وفاة السادات. تجرأ لويس جريس وهو وقتئذ رئيس تحرير مجلة «صباح الخير». قال: «نرمى نفسنا فى البحر ونرى ما سيحدث». ولم يحدث شئ.

كانت الهجرة مهرباً من العبث وأملا فى حياة جديدة أصبحت منفى يعيش فيه بهاء محروماً من حبيبته: مصر، يصحبه فى هذا المنفى جميل عطية إبراهيم ابن الحوارى المعجون بطين مصر، وهاهو فى «بازل» مقطوع من جذوره. عبر جميل عن هذا الشعور بالوحدة فى ثانى رواية له: (البحر ليس بملآن) التى كتبها فى سنة ١٩٨٤ بلغة الشعر الحنين يكرر فيها كلماته الحزينة حتى الموت. هو أعجوبة من أعاجيب مصر.

يقول عن نفسه:

> أنا الفتى الجائع إلى الطعام فى طفولتى. ابن العائلة المطحونة فى دوامة الاحتياجات الصغيرة، قد حصلت على متعة السفر وزيارة المتاحف وتأمل أغلفة الكتب، ومشاهدة الأفلام. هذه هى معجزة القاهرة القديمة (السابق ص ص ١٤ - ١٥)، قطعة حجرية من مدينتى عليها نقوش فرعونية وقبطية وإسلامية.
>
> ها أنا فى بازل. (السابق ص ١٥).

وفى «بازل» يحلم بعنايات. وعنايات من أهل الزمان البعيد، البعيد. ترتعش الطرقات وتهطل السماء جمراً وأذوب داخل جسدى من الحزن..

> أرحل إلى مدينة أخرى أراقب النساء ولا واحدة بينهن عنايات، كل امرأة لها مذاق وكل وجه له نكهة وكل مدينة لها رائحة وعنايات من طين الأرض الأسود. (السابق ص ٤٢)

يعبر بهاء طاهر عن نفسه الحزينة فى قصة عنوانها «فى حديقة غير عادية». يقابل فيها امرأة عجوزاً وكلبيها، ويبدأ مع

المرأة حديثًا، فوحدته تقابل وحدتها، بل وحدة الكلب عندما أصيبت المرأة العجوز بحادث فأصبح الكلب بلا سيد.

كان جميل عطية إبراهيم يحلم بالمحيط. المحيط. كلمة مثيرة للخيال لابن المدينة المزدحمة ابن الأزقة الضيقة والحوارى الملتوية (السابق ص ٩) عبر جميل المحيط ووجد حزن المنفى.

هل كان كره المجنون للوالد بمقدار كره جميل لشهريار وبهاء للسلطة؟ رجع بهاء إلى مسرح مصر القديمة حتى يصرخ بشكواه ضد السلطة.. «أنا الملك جئت» يقول العنوان والقصة تحكى عن الدكتور فريد أنبغ طبيب للعيون تخرج فى جامعة «جرينوبل» فى فرنسا وقد أحب طالبة فرنسية اسمها مارتين. خطبها أثناء زيارتها لمصر فى عام ١٩٢٥. ولكنها أصيبت بعد ذلك بمرض عقلى، فيذوب فريد فى حزنه ويدفن همومه فى العمل. يعمل ليل نهار «ويرحل كل سنة شهرا» إلى فرنسا لزيارة مارتين. تجذبه الصحراء كما كانت تجذبه كلمات هيروغليفية على حائط عيادته: «فريد يحب مارتين». وكان من بين المترددين عليه فخرى باشا رئيس جمعية أصدقاء الصحراء. تعلم منه ما يكفى لرحيله إلى الغرب. فى الصحراء كان فريد يصلى كثيراً فى الغروب ويبكى وحيداً فى الليل ويحلم بمارتين فى المنام فصورتها من قبل المرض تظهر له فى كل مكان. اكتشف أخيراً «معبداً» لأتون ليس به ذهب بل تماثيل منحوتة ثمينة القيمة. رحل بها الرائد والخادم إلى ليبيا ليبيعها للإيطاليين وبقى فريد بمفرده يفك الرموز المكتوبة على جدران المعبد إلى أن يقرأ «أنا الملك القوى جئت» فيصيح كذاب كذاب كذاب والصدى يردد صيحته كذاب كذاب. نعم كذبت السلطة كما كذب شهريار ووالد ليلى. وتاه فريد كمجنون فى الصحراء متوجهاً إلى مغرب الشمس إلى عالم الموتى وصورة معشوقته فى عينيه يسقط فى الأرض دون أن يعرف إن كان ذلك من لدغة ثعبان أم من عطش الماء أم من عطش الحب. فيتخيل فى لحظات غيبوبته مارتين وهى تأتى له بإناء من اللبن وتقول له: اشرب. كان الحب يناديه فى قلب الصحراء من باطن الوحدة والحزن. الحب الذى لا يعيش إلا فى الحلم أو فى الموت الشبيه بالحلم لأنه منفى من اليقظة. كان رحيل فريد غرباً إلى الصحراء رحيلاً إلى الموت مع معشوقته مارتين.

كتب بهاء «أنا الملك جئت» وهو فى صحراء اسمها فى الغربة : جنيف.

لم يغادر نجيب محفوظ البلد إلا نادراً حتى إنه رفض السفر إلى ستوكهولم كى يتسلم بنفسه جائزة نوبل. أرسل ابنتيه نيابة عنه وعندما سألته لماذا؟ أجابنى:

- «المرة الجية»!

وضحك لكلمته المرحة التى يعنى بها استحالة السفر. كان وقتئذ فى الرابعة والثمانين من عمره.

كتب محفوظ عما تبقى من القاهرة الفاطمية بدقة وهو يتأملها من إحدى حارات الجمالية جالساً إلى مقهى بجوار المنزل الذى ولد فيه. شاهد من مقهاه هروب الزمن واندثار التقاليد وموت الشاعر. وعندما كتب (أولاد حارتنا) تحولت الجمالية مع جبلها المقطم إلى مسرح رمزى لروحانية الإنسان خلال أسطورة أبناء الجبلاوى، هذا الأب العجوز المختفى الذى يعيش فى قصر على قمة الجبل ويتحكم فى الوقف، بينما ورثة هذا الوقف يتعذبون من الظلم والفقر والنزاع. نشر هذا العمل مسلسلاً فى الأهرام عام ١٩٥٩ واعترض الأزهر على طبع الكتاب، وأخيرا اعتدى عليه الإرهابيون بسببه.

هناك ما يرثه بهاء طاهر من نجيب محفوظ. فالواقعية والرمزية يتعايشان فى أعماله كما كانتا فى (أولاد حارتنا)، ولكن انعكس اتجاه نظرته إلى الواقع. لقد غادر أرض هذا الواقع فهو ينظر إليه من بلاد الغربة وكأنه يصوره «فوتوغرافيا» من داخل نفسه برؤية البصير الأسطورى الذى لا يدرك من الكون إلا ما ينبع من خياله، خيال مضىء بالحنين والحزن.

قال أحد النقاد يوماً إن بهاء يشبه أمه؛ فهى مبعدة من قريتها الكرنك لا يفارقها طيفها أبداً، وهو مبعد من الوطن

ويعيش ويكتب والوطن في قلبه. ولكن إبعاده هو كان ثلاثياً، إبعاد من الصعيد الذي تشرب بأساطيره مع لبن والدته، وإبعاد عن القاهرة التي كبر فيها، وإبعاد عن الكلمة سنوات طويلة بأمر السلطة. يتابع عن بعد ما يحدث في مصر كأن ما يحدث لمصر يحدث له، يتألم من الفتنة الطائفية، يتألم من العبث الساري تحت ستار الدين، يتألم من تحكم السلطة في الداخل ومن سيطرة الصهيونية في الخارج، فيكتب كما كانت أمه تحكي، كما كان المجنون يشكو في متاهته، فالكتابة هي النفس الذي يبقيه على قيد الحياة، هي الخيط الرفيع الذي يربطه بالبعيد المفقود.

تحمل كتابته رسالة إلى هذا البعيد المفقود ورسالته هي رسالة إله النور إلى كل متعصب تبعث من قبور القدماء المصريين، يقولها على لسان الكاهن كاي. نن أثناء محاكمته. كان كاي نن كاهناً معروفا من كهنة آمون ثم ارتد عن إلهه وآمن بآتون. آتون الذي ينشر الضياء ويضم الناس كلهم إليه بين أشعة النور لا يريد منهم أن يتقربوا إليه بالدماء ولا بقطع رقاب البشر ولا بتعذيبهم في الأرض لكنه يقول لهم: أحبوا... ارحموا.. افرحوا.. للفرح خلقتكم فاعبدوني في الفرحة. لهذه الردّة حكم كهنة آمون عليه بالتعذيب والإعدام ولكن كاهناً لآمون أفرج عنه أملاً أن يكتب كاي.نن شعراً فيقرأه القليل وربما تتحقق بذلك أحلام عشاق آتون.

ولأنه يريد أدبًا يغير فكر المجتمع، لا أقل من ذلك، يكسو بهاء رسالته بأكثر من ثوب واحد في روايته (خالتي صفية والدير) يكتب وكأنما بلسان الأم. نشر الروايةفي عام ١٩٩٠ ولكنها تحدث في الستينيات قبل عصر السادات ومحاولته تطبيع العلاقات مع إسرائيل.

في ظل المعبد الأثري والدير المسيحي تعيش في بلده الكرنك عائلة مسلمة.الراوي يتذكر أيام صباه حينما كان في السابعة من عمره يحمل علب الكعك إلى الأقارب وإلى الدير والخالة صفية الشابة اليتيمة وحربي يتيم الأب والأم هو الآخر. كان الأمل أن يتزوجا ولكن خاب الأمل عندما جاء حربي يخطب صفية لبك الأقصر، القنصل الفخري وصاحب السراي ومالك الأطيان الذي تجاوز الستين من عمره وتزوج مرتين وترمل مرتين دون أن ينجب.تزوجت صفية البك وأنجبت منه صبياً هو «حسان» وذات يوم تحطم زجاج الشرفة في الحجرة التي ينام فيها رضيعها حسان. هب سكان السراي وفتشوا الحديقة ولم يعرفوا من اعتدى. وحام الشك حول حربي إذ يأتي البك غاضباً إليه مع رجاله العربان ويصفعه على خده ويأمر بتعذيبه عذاباً لا يطاق، فيخطف حربي بندقيته ويطلق رصاصة في صدر البك ويقتله وهو يصرخ: يكفي يكفي يكفي. هذه الصرخة التي يصرخ بها المظلوم ضد الطاغي الذي يعذبه. وحربي؟يقول عنه المقدس بشاي وهو خادم في الدير إن حربي كمسيح صلب من جديد. حقاً. غير أنه بعكس المسيح لم يعط حربي إلى البك خده الآخر ليصفعه فأصبح قاتلاً.

بحرت أوراق حربي وهو في المستشفى يعالج من الموت وحكم عليه بالسجن عشرة أعوام مع الشغل ولكن صفية تريده أمام عينيها حتى يأخذ حسان بثأره عندما يكبر.وعندما أفرج عن حربي من السجن قبل أن تتم مدة الحكم بسبب مرضه اختبأ من حقد صفية في الدير. هناك لايجرؤ أحد أن يقتله. لم يبق حربي كثيراً على قيد الحياة مات «موتة ربنا» ولم تستطع صفية أن تأخذ بالثأر،وأخيراً أظهرت حبها لحربي إذ إن الحقد لم يكن إلا حباً مخذولاً.

يتساءل الطفل عندما كبر عما حدث لقريته الكرنك، عما إذا كان صبي آخر يحمل علب الكعك إلى الأقارب وإلى الدير، ويتساءل الجمهور المصري عما حدث لبلده عندما يشاهد هذه الرواية على شاشة التلفزة ويشارك في الحنين وكأنه يبعث من جديد، فيصل إلى محرري الجرائد عدد كبير من الخطابات كلها تحكي عن هذا التعايش بين المسيحيين والمسلمين كأن ريح الصحراء تحمل رسالة حب المجنون إلى ليلى.

آخر رواية لبهاء طاهر (الحب في المنفى) تكاد تكون سيرة ذاتية، إذ إنها تمثل صحفياً في الخارج بعد ما كان في

بلده مستشاراً لا يستشيره أحد وهويتساءل عن معنى حياته ونشاطه السياسى ومعنى أحلامه الماضية ونضاله فى سبيل العدل والحرية. يتساءل عن فشل حبه. استحالة الحب. استحالة العدالة. فيما منفيان من هذا العالم والواقع هو مذبحة صبرا وشاتيلا وسور التعصب الدينى، هو من أعمال شيطان يسمى أمريكا، يسمى إسرائيل، يسمى أمراء البترول كلهم كوالد ليلى ينفون المجنون وينفون الحب. فيبكى المجنون فى منفاه ثم يرجع إلى بلده.

يقولون إن المجنون عندما سمح له الوالد أن يرى ليلى ويتزوج بها لم يعرفها ولكنه استمر فى ألحان حبه لها. وهذا ما حدث للكاتب بعد المنفى.

عاد عجيب كفافى إلى القاهرة وهو بطل رواية جميل عطية إبراهيم (أوراق سكندرية) عمل فى الخارج مترجما محترفا وحيداً من باب ٤٠ فى مبنى الأمم المتحدة فى چنيف يخرج ويدخل. غرفة مكتبه عليها أوراق يترجمها. وينتظر من يأتى ليتسلمها ولا شئ بعد ذلك مرتبه يصل إلى البنك. وحيداً لأنه أراد أن يشترى راحة البال بصمت الغربة. لقد غادر البلد فى عام ١٩٥٨ وبعد دخول صديقه مجدى هلال إلى المعتقل مع الرفاق وكان القبض عليهم ليلة رأس السنة، عاد إلى القاهرة فى عام ١٩٩٧ كى يلتقى بأصدقائه القدامى فوجد نفسه وسط أناس جدد همها الكبير لقمة العيش وهو مصاب بحدة الانفعالات والهوس بالهم العام فينشغل بترجمته (أوراق سكندرية) وهى مذكرات صلاح الدين من أيام ثورة ١٩١٩. ثم ينشغل بقضية فتاة اسمها سيلفى عندما يكتشف أنها بنت أعز صديق لأبيه كفافى بك: الشيخ مسعود فيطالب بأضابير القضية ويطلع على مضمونها. الأوراق تتراكم حوله. كل ملف فيه قتيل وجريمة قتل وشهادة زور. قد خان والده كفافى بك ضميره فى المحكمة حتى ترث سيلفى والدها الشيخ مسعود فأفلت قاتل الشيخ من حبل المشنقة «العداله نسبية على هذه الأرض العدالة الكاملة فوق يا عجيب» (أوراق سكندرية ص١١٨) يندب عجيب كفافى ثم يرجع إلى المخطوطات التى تحكى **عن أيام ثورة ١٩١٩ ويكتشف أن ما حدث من قديم سنوات** هذه الثورة لغيره يتكرر له فى التسعينيات، فتختلط شخوص مذكرات صلاح الدين بوقائع حياته ويشعر بأنه عاصر وقت الاغتيال الثانى لسعد زغلول فى أواخر عام ١٩٢١ ثم يتخيل المستقبل المبنى على العولمة فينتقل خياله إلى القرن الحادى والعشرين ويمتزج فى وعيه تسلسل الأزمنة والأماكن.

عبر جميل عطية إبراهيم عن هذه الحالة العجيبة بأسلوب قلق متحرر من القواعد المنطقية يخلط فى الفقرة نفسها الأزمنة والأماكن والحوادث، كأنه على هامش **مايسمى «مابعد الحداثة»، هذه الحركة الأدبية التى لا تميز بين الواقع والوهم ولا تتقيد بتسلسل منطقى للحديث. نقول** على هامش لأن بناء الرواية منطقى ويردد فيه جميل رسالة تنبع من هذا الماضى الذى يجذبه؛ إذ إن (أوراق سكندرية) ترجع إلى ثورة ١٩١٩ التى يقول إنها جوهرة فى تاريخ مصر.

كان جميل عطية إبراهيم يشكو من شهريار فى روايته (البحر ليس بملآن) قال: كلما صمت شهريار هب شهريار جديد، شهريار العصر وربث ألف ليلة يختلق الحكايات ويروى كل ليلة حكاية، حيث يفتن القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الوهمية. «سعد زغلول لم يكن شهريارا» وفى ماضى مصر توجد جوهرة «ثورة ١٩١٩ هى الحجرة المضيئة فى هذا القرن من يقترب منها تحترق روحه وتشف لتصبح كالذهب المصفى» (أوراق سكندرية ص ٥١).

ثورة ١٩١٩ حلم من تعذب من عدم الشفافية والديمقراطية، حلم من تغرب بسبب شهريار يمثله الأب الطاغى الذى يتصرف فى شؤون ابنته دون أن يستشيرها.

يتساءل الناقد عما يرجع فى هذه الروايات إلى السيرة الذاتية؟ سؤال ليس له جواب لأن الكاتب يتكر قصته وهو يحكيها. هذه هى قدرة الخيال: أن تجعل من الكذبة حقيقة. سيرة ذاتية نعم. لكن هناك أسطورة تبدو هيكلا للخيال. وهى بالنسبة إلى الكاتب العربى فى المنفى أسطورة مجنون ليلى؛ وإذ تتغير الأزمنة والأماكن وتختلف الشخوص بعضها عن بعض، وبسرح الخيال بين الكذبة والحقيقة، فالهيكل يبدو صلباً والألم واحداً. حب المجنون لما حرم منه: لحن لا نهاية له، ويردد الراوى المنفى قصة مجنون ليلى ألف مرة ومرة.

الرواية العراقية المغتربة

فاطمة المحسن

تبدأ أحداث أول عمل قصصي نشر في العراق مطلع هذا القرن[1] برحيل البطل عن بلده لأسباب يكشفها في حواره: «كرهت أن أبقى في بغداد وأنا لا أرى أمامي إلا حرية مستلبة، وحقًا مضاعًا». ولكن هذا البطل يعود إلى العراق بعد حين، فيجد نفسه مضطرًا إلى الاعتكاف عن الدنيا، مفكرًا مرة أخرى بالرحيل. ومع أن محمود أحمد السيد مؤلف (جلال خالد) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيل أو البعاد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والمثقف مطلع هذا القرن، فإن هذه الفكرة لم تتردد في القص العراقي الخمسيني إلا نادرًا، ذلك لأنها لم تكن تمثل في السابق واقعة يمارسها الكتاب حلاً لأزماتهم، ولكونها تحمل ضمن تركيبة مجتمع مغلق مثل المجتمع العراقي قدرا كبيرا من الدراماتيكية، الأمر الذي جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية في العراق، يشكك بجدواها في عملين من أعماله: (خمسة أصوات) و(المؤجل والمرتجى)، ويؤكد مقابلها على فكرة عودة المرتحل إلى وطنه، مع أنه كتب رواياته في مغتربه، منذ أن غادر بلده في العام ١٩٥٥ إلى أن مات في موسكو ١٩٩٠.

أول عمل روائي نشره فرمان (النخلة والجيران) ١٩٦٥ كان يمثل اختبارًا فعليًا لذاكرة المهاجر في تخيل العودة إلى الوطن، حيث تشف الأماكن والأزمنة والروائح والحوادث لتأتلف في أصفى ما يكون عليه الذهن قدرة على استحضار الحنين إلى الوطن عبر الإمساك بالعيني والملموس في الأماكن والشخصيات. الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية بدأت عند فرمان من ذاكرة تجولت في أزقة بغداد خلال الأربعينيات، زمن نضوج وعي المؤلف قبل مغادرته العراق، ومن خلال هذا الموضوع الأثير في روايته، يطرح فرمان فكرة التوطن في المكان القديم بما يضمر هذا المكان من إمكان للتفكك والزوال بقيمه وعاداته وزحف المدينة الحديثة إليه. حلم عودة المهاجر إلى وطنه، يرشدنا السارد إليه في رواية

لاحقة هى (المخاض) ١٩٧٤، بعد روايتين يصدرهما فرمان عن العراق يطرح فى الثانية (خمسة أصوات) ١٩٦٧ موضوع الهجرة من حيث هو عقاب لا ينتظر المثقف مقابله فى الوطن سوى حياة السجن والضياع والتشرد والعوز. خاتمة روايته هذه تجسد الهزيمة الروحية التى تتوج هجرة المثقف ذروتها، لكنه فى (المخاض) يتمثل موضوع العودة إلى الوطن مجسدة فى شخصية شاب عاد من الخارج ليبحث دون جدوى عن أهله وحيه القديم الضائع بين عمران حديث ونهضة مبتورة مشوهة، وهو موضوع يحمل بين ثناياه ما يمكن أن نسميه «أسطورة العودة» التى يتوهمها المهاجر. فالهجرة تضع الناس فى منطقة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانصهار فى المكان البديل ولا الرجوع إلى ماضيهم الضائع، وكما لاحظ جون بيرجر فى مبحثه عن الهجرة:

> يدرك كل مهاجر فى قرارة نفسه أن العودة مستحيلة، فحتى لو قدر له أن يعود جسديا فإنه لن يعود فعلياً، لأنه هو نفسه تغير تغيراً عميقاً فى هجرته[٢].

حلم العودة الذى ما ينى يلح على المؤلف فى رواية أخرى (ظلال على النافذة) ١٩٧٩ يكون شاهده مهندساً عاد بشهادة وطموح تذروه رياح الهزيمة التى لحقت بمجتمعه بعد فشل الثورة، ويتوغل المؤلف عبر المزاوجة بين إحباطين للبطل، فى تحليل مجتمع العراق الستينى، وهو زمنه فى رواية (المخاض) أيضاً.

رواية فرمان (المؤجل والمرتجى) الصادرة فى العام ١٩٨٦ تنطلق فى معالجة مادتها من موقع طالما بدا لقراء هذا الروائى مطوياً ومؤجلا، بل مهملاً عن عمد، ألا وهو الحياة فى الخارج، وهذا التحول فى مسار روايته من حيث مقاربته لطبيعة المكان بدا كأنه أضاع عليه بوصلة قصته السابقة، فكانت أضعف روايات فرمان وأكثرها ارتباكا من حيث ترتيب سياقها ولغتها، مع أنه يطرح من خلالها صراعات المنفى التى تلوح كأنها امتداد لصراع اجتماعى يجرى على أرض الوطن أولاً، وأن المعاينة لهذا الصراع لا تبدأ بمحاكمة تلك الحياة المشوهة للمنفى، وهذا جزء من استنتاجه الميلودرامى، قدر ما تحتاج إلى الوقوف قليلاً لتفحص تاريخنا، حينها نعرف متى يتحول الوطن إلى منفى أو متى يتحول المنفى إلى وطن.

عبر كل روايات فرمان والروايات العراقية التى كتبت فى المهجر، يمكن أن نلاحظ أن وظيفة الفن فيها تتجلى على هيئة محاولات، لإبطال تمثلات عقوبة النفى التى يجرى الصراع معها فى رحلة العودة المضادة إلى الوطن. فالمنفى حسب كل الموسوعات عقوبة تقع على فرد أو مجموعة لتقصيهم عن وطنهم لفترات محددة أو أبدية. وسواء وقعت عقوبة النفى على المشتغل فى عالم الأدب قسرا، أو اتخذها الكاتب موقفاً من أجل الحفاظ على حريته، فهذا النفى يخلق شواهد على مضمونه الحدثى فى نتاج الكاتب يقوم فى المحصلة بوظيفة جمالية ليس أدل عليها مثل مخيلة وذاكرة تتحرك بين زمانين ومكانين يتبادلان المواقع فى هذا النتاج، حتى لو أنكر أحدهما الآخر. وفى تتبعنا مسيرة فرمان، وهو أبرز الروائيين العراقيين الذين عاشوا فى المنفى أطول فترة[٣]، نجد أن الوعى الروائى لديه يتشكل حول رسالة معلومة تشير إلى الوطن ولا تتخطى أسواره. لنقرأ فقرة من مقدمته لثانى مجموعة قصصية صدرت له فى منتصف الخمسينيات تحت عنوان (مولود آخر) وهى أول عمل له بعد مغادرته العراق. يقول فى هذه المقدمة:

> الغربة قطيعة: ليست وجدانية بالطبع، ولكنها جسدية أشبه ببتر أو تخريب أعز حاسة فيك.. الذاكرة، فتجعلك لا تواكب ولا تستوعب صوراً وتجارب أخرى، ولا تتعرف على نماذج جديدة، ولا تتابع نماذجك القديمة، ولا تتبنى ـ عبر المراقبة والرصد، عبر المخالطة والمعايشة، عبر المعاناة المشتركة، وصيحات الغضب والتحدى، عبر الحلم المشترك، والفرحة المشتركة، من خلال الأغانى والنكات، والأعياد والمهرجانات، عبر المأكول والملبوس، عبر المحمود والمذموم، عبر المرئى والمسموع، وعبر ألف قناة وقناة ـ لا تجعلك عبر كل ذلك تتبنى ما كنت تحس فى البداية، بأن القدر نفسه، الطبيعة ذاتها، وكلتك بأن تصوره، وتعبر عنه وتكرس حياتك له[٤].

بيد أن فرمان واجه فى رواياته الثمانى التى كتبها فى موسكو حالتين من طبيعة واحدة هما الذاكرة التى يتحدث عنها، ومنطق هذه الذاكرة مدركاً بأقيسة التجربة والمعرفة. فالماضى الساكن باندماجه فى إحساس الحاضر يصبح فاعلاً لما للحاضر من قدرة على خلق ممكنات فعله الجديدة، لأن الذكرى فى البرهة التى تتحقق على هيئة إدراك تكف عن أن تكون ذكرى مجردة لتغدو إدراكاً جديداً للأشياء كما يصفها هنرى برجسون فى مبحثه عن الذاكرة(٥). على هذا النحو نستطيع أن نجد فى رواية فرمان منذ (النخلة والجيران) تلك النقلة النوعية التى تتمايز عن المحاولات الروائية التى سبقتها. فهذه الرواية كانت ثمار فترتين مهمتين أخصبتا ثقافته فى الحياة والقراءة وهو بعيد عن وطنه: فترة إقامته فى مصر حين أكمل دراسته وأصبح على تماس مع تقاليد الرواية التى وصلت فيها مصر نهاية الأربعينيات - مرحلة إقامته فى القاهرة - درجات من التطور، ثم فترة الإقامة فى موسكو وكان خلالها مترجماً ومتابعاً للمورد الذى اعتبره القصاصون العراقيون بين أهم مصادرهم ألا وهو الرواية الروسية.. خيار فرمان القصصى وخيار الكتّاب الذين لحقوه إلى الغربة، كان قائماً على توجه رحلة خيالهم إلى الوطن وصورته المحملة بوعيهم الجديد وتمثلاته. ومع أن الرهان فى البداية لدى فرمان والذين أعقبوه كان ينصب على براعة تجسيد صورة المكان العراقى، وهى نزعة تحمل فى وجه من وجوهها حنيناً مبرحاً إلى الوطن، أو هى إحدى سمات الكتابة عند أدباء العالم الثالث المنفيين كما يصفها إدوارد سعيد فى موضوعه (المنفى الفكرى)(٦)، بيد أن من المهم أن ندرك أن العديد من تلك الأعمال لم تكن محض تشبث بالماضى، بل تتبع لجذور الحاضر عبر رحلته المعاكسة إلى الماضى، معتمدين على ما آلت إليه الذاكرة فى مرحلة انتقالها من التخيل المحض إلى محاولة إدراك مكونات الوعى الاجتماعى فى سيرورة تشكله. وكان لابد والحالة هذه من أن تنضفر مع صورة العراق ترديدات الذات المقصية وأسئلتها المحرقة وشكوكها وطريقة تنظيمها لأسباب ونتائج الصراعات الاجتماعية، ولم تكن مهمتهم الالتفات إلى المكان البديل (المغترب) إلا بشكل مبتسر ومن خلال تقصى الحالة العراقية فيه، وبقى هذا التقليد سارياً لحين ظهور الجيل الجديد من الروائيين فى التسعينيات الذين كانوا أكثر استعداداً للتفاهم مع المكان البديل وتمثل عاداته وقيمه ورصدها روائياً.

واقعية تعيد تجديد نفسها

إن زخم أسئلة الوطن المحملة بمشكلاته الاجتماعية وصراعاته السياسية التى حاول الكتّاب المغتربون مناقشتها بعيداً عن الرقابة وبصيغة جديدة، لم ينتج جديداً على صعيد الشكل فى رواية الستينيات والسبعينيات التى كتبت فى الخارج، فكان الكتاب أكثر تمسكاً بالصيغة الواقعية بجديدها وقديمها الذى تركوه فى بلدهم. والواقعية كانت من بين أكثر المباحث التى انشغل بها النقد العراقى، كما انشغل بها النقد العربى والعالمى. ويذكر عبد الإله أحمد فى كتابه (الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية) أن أبرز القصاصين الخمسينيين حاولوا تعريف الواقعية والدفاع عنها، إلا أن تلك الكتابات تكشف عن فهم شابه غموض واضطراب كبير(٧).

ويشير زهير شليبة فى أطروحته عن غائب طعمة فرمان إلى كتاب نشره فرمان بالاشتراك مع محمود أمين العالم فى العام ١٩٥٦ تحت عنوان (قصص واقعية من العالم العربى) صدر عن دار النديم فى القاهرة، وفى مقدمته يحدد فرمان مع العالم مفهومهما للواقعية الجديدة بوصفها مدرسة أدبية يمكن أن نجدها متجسدة فى النظرة الموضوعية للحياة والإنسان(٨). بيد أن مفاهيم فرمان الفكرية وتصوراته الجمالية تغيرت فى الفترات اللاحقة، ولكن منطلقات روايته الأساسية بقيت كما هى، يحكمها نازع التوجه إلى الناس والبسطاء منهم على وجه التحديد. فشخصية البغدادى الغفل، الرجل التلقائى الذى يكتشف العالم بذكاء فطرى وطيبة وعفوية، لا تظهر فى معظم أعمال فرمان فحسب، بل هى حالة روائية تتوارى خلف الأعمال برمتها وتحدد سيكولوجيا الموقف الروائى أصلاً. وهذه الحالة، وإن كانت تجسد شخصية المؤلف ذاتها، فهى تتعدى التجسيد إلى ما من شأنه أن يجعل مناخ تلك الأعمال التى تبدو على درجة من الحساسية والذكاء والبصيرة الاحترافية، مناخا تشوبه سمات سذاجة مقصودة،

وانشداه خفى، وهى ميزات تشكل بمجموعها سرا من أسرار صدق أعماله ونجاحها. ابتعد فرمان قدر ما يستطيع عن أزمات المثقف وتهويماته حول الذات الفردية، وكان فى روايته (خمسة أصوات) التى يناقش فيها مشاكل المثقفين العراقيين، يرقب شخصياته عن مبعدة، ويحاول بمزاجه الفكه تعرية تلك الهشاشة التى تقبع خلف قناعاتهم وتدور حولها تصوراتهم. إن اختياره الأسلوب الواقعى مع محاولته فى بعض الروايات تخطى حدوده المتعارفة، هو خيار تقبل الإحساس بالواقع بوصفه حالة متحركة، وليس وصف التجربة الإنسانية أو الحكم عليها. إنه فى حيثياته يمثل خيار مرحلته التى ترى فى النتاج الأدبى تواصلاً مع توق المثقف إلى التعبير عن هموم الفئات الشعبية ومزاجها ولغتها، وتأكيد محلية الأدب ليعكس هوية الواقع وتضاريسه.

كانت دورة الوعى القصصى الممتدة عبر حقبة ثقافية ناهزت الخمسين عاماً أو يزيد لحين ظهور الرواية بصيغتها المتطورة فى العراق، تتمركز حول تلمس ما يمكن أن نسميه القوة الدافعة للفن باعتباره شرطاً للتغيير الاجتماعى، فأضحت الواقعية الانتقادية بوصفها موقفاً جمالياً مرادفة للاعتراض السياسى ومعبرة عن تطلعات النخبة المثقفة فى نزوعها الأخلاقى سواء فى السياسة أو الأدب. ونحسب أن مجتمعاً مضطرباً مثل المجتمع العراقى يصعب أن تستقر فيه تقاليد روائية تنشغل بتأسيساتها الفنية، فأحداث الحياة وظروف الكاتب والصراع السياسى المرير يقلل، ليس فقط من فرص الأنماط المستقرة للكتابة، والرواية أبرزها، بل يتحكم فى مصائر الكتاب أنفسهم. لأن الأدب العراقى دخل من بوابة الوعى السياسى، فكانت عواصف الهزات السياسية تحصد أمن واستقرار الكتاب وتتحكم فى نوع عطائهم. إن من المجدى ـ والحالة هذه ـ الافتراض بأن شروط الكتابة الروائية تستدعى فوق هذا وذاك تأسيسات سوسيولوجية لفهم طبيعة المجتمع. وفى الحالة العراقية بقيت الدراسات قاصرة فى هذا الميدان قياساً على مصر التى قصدها فرمان لينشغل أول ما ينشغل فيها بدراسة الأدب، ومن خلاله التاريخ والمجتمع العراقى، فكتب فى الصحافة المصرية مجموعة من المقالات الأدبية أو التى تمزج الأدب بالسياسة، وأصدر كتابه المعروف (الحكم الأسود) عن الفترة الملكية فى العراق[٩]، ولم تؤهله تلك المحاولات لأن يصبح باحثاً مكتمل الملامح، ولكنها رشحته لأن يكون روائياً على قرب من المهمة التى أوكلها إلى نفسه أو أوكلتها الطبيعة إليه حسب تعريفه السابق. ولعل هيمنة الشعر على الأجناس الأدبية الأخرى أضعف إمكان تأسيس تقاليد روائية راسخة فى العراق، ولكن المفارقة أن الشعر بقى حقلاً مستقلاً بمجراته الجمالية التى لا تستطيع اختراق حقل الرواية إلا فى بعض التجارب الستينية. استقرار السبعينيات النسبى داخل العراق لم يؤسس رواية خارج مأزق الحدث السياسى، فكانت روايات الاغتراب والهزيمة تستجيب إلى مجازفة الخروج على التقاليد الواقعية، ومحاولة الاقتراب من المنظور الذهنى للكتابة الروائية أو تهويمات الشعر، وهى فى العموم لم تترك علامة فارقة، فى وقت استطالت واقعية الخمسينيات لتشمل مرحلة متأخرة لا على يد كتّابها الأوائل فحسب، بل على يد الجيل الستينى وما تلاه. وربما كان للتجريب فى الفن الروائى هامش صغير استخدم للتمويه على القول السياسى، فى حين كانت التقاليد الروائية بصيغتها الواقعية بحاجة إلى إشباع لمنظور البيئة والشخصيات والحدث التاريخى المعاصر.

الرواية العراقية التى بدأت على يد غائب طعمة فرمان فى الخارج، كانت تحاول أن تنظر إلى العراق من منفاها البعيد فى أوضح صورة، فكانت استعادة الوطن تقتضى الوقوف عند زمن المغادرة الفالت من يد المهاجر دون رحمة، لذا كان فرمان وفياً ليس إلى ماضيه الشخصى فقط، بل إلى ما لم يشبعه من تجربة فنية تركها فى الخمسينيات حين غادر بلده، فكانت رواياته من حيث التجربة الروحية والأساليب الفنية امتداداً للتجارب القصصية التى كتبها وزملاء مرحلته، وكأنه يستعيد ما فاته من تطوير لواقعية لم تكتمل ملامحها فنيا على هيئة رواية.. وبكلمة أخرى، كانت روايته تسعى إلى تأسيسات لرواية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن أن تمثل الواقع فى مشهد واسع.

يضع محسن الموسوى فى كتابه (نزعة الحداثة فى القصة العراقية) خمسة عناوين لروايات صدرت فى العراق إلى العام

١٩٥٨ إلا أنه يحسبها على هامش القصة القصيرة، أى أنها تفتقد إلى مقومات الرواية الفنية (النفس الطويل والمثابرة) حسب توصيفه لتلك المقومات:

> لذلك كان الحل الوسط الذى بدأ بيننا فى الخمسينيات، هو اعتماد القصة الطويلة، التى لا تكتفى باصطياد لحظة، أو تجسيد موقف أو اقتطاع شريحة، بل تتوسع فى ميدان أرحب، فى **سلسلة متقابلة من شخوص محددين فى موقف محدد، يتعامل معهم القاص بمركزية** عالية(١٠).

هل نستطيع والحالة هذه، تصور أن المهاجر فى استقراره النسبى خارج بلده أكثر قدرة على إنتاج الرواية من مجايليه داخل الوطن؟ لعل المكان الجديد بحمولته الثقافية يرفد موهبته بالقدرة على التبلور، أو أن استقرار الكاتب الشخصى فى المغترب ساعد على الشروع بالعمل الروائى العراقى الأول، ولكن الوقت بعده لم يتأخر كثيراً داخل العراق وخارجه لتظهر روايات أخرى عراقية لكتاب من جيل فرمان ومن الجيل الستينى.

التاريخ مرويا والرواية التاريخية

من الصعب أن ننسب الأعمال الروائية التى كتبها العراقيون فى الداخل والخارج إلى جنس من الرواية يطلق عليه الرواية التاريخية، بيد أن الأحداث التاريخية تشكل أهم انتباهات هؤلاء الكتاب، فأزمنة الروايات وأحداثها وطبيعة شخصياتها تشكل أرضية لتعرف، تاريخيا، اضطراب الحقب السياسية فى العراق. مع أن تلك الروايات لا تتحرك على خلفية بانورامية، بل هى تأخذ من التاريخ مشاهد مقتطعة مما يساعدها على أن تفسر موقفاً أو توجه النظر نحو مضطرب سياسى خطير، ولكنها من النادر أن تطرح شخصيات تاريخية تؤثر فى الأحداث، بل هى تستنطق شهوداً لا قدرة لهم على إحداث تأثيرات فاعلة فى الصراع الاجتماعى. إن مأزق شخصيات هذه الروايات فى الغالب، نتيجة لتلك الاحتدامات التاريخية التى تجعل الناس إما ضحاياها أو متورطين فى مشكلاتها.

يحقق التاريخ بوصفه وقائع يومية حضوراً فى الكتابة الروائية العراقية عموماً، وفى النتاجات التى ظهرت فى الخارج على وجه الخصوص. وهذه الوقائع التى عاشها الكتاب على هيئة حروب وانقلابات وثورات وتمردات تركت أثراً عميقاً فى وجدانهم، وحسب لوكاش (يقترب التاريخ من الناس فى المنعطفات الخطيرة حتى يغدو تجربة جماهيرية)(١١)، ولعل الإحساس بالتاريخ باعتباره تجربة جماهيرية أوضح ما يكون عليه فى الحاضر العراقى، **وهذا يفسر ظهور مجموعة كبيرة من الروائيين العراقيين فى الداخل والخارج الذين يجدون فى تجاربهم الشخصية مادة تصلح للتدوين روائياً. فهناك ثلاثة** أجيال شهدت أحداثاً جساماً فى فترة تبدو أقصر عمراً من تطوراتها المتسارعة، انقلابات وانقلابات مضادة، صراعات واحترابات وتنافسات وتناحرات بين الطبقات والفئات والمصالح المتضاربة. ووصلت الأحداث الذروة خلال العقدين الأخيرين متمثلة بحربين وتهجير مجموعة كبيرة من السكان وهروب ومغادرة أعداد مماثلة من الناس إلى الخارج. وبقدر ما تشكل تلك الأحداث مادة ثرة لتحريك دواعى الكتابة الروائية، فإنها تحدد أطر المخيلة بمكونات واقع يحوى من الغرائب ما يظن أنها تعويض عن محاولة استكشاف ما وراء هذا العالم الظاهرى المتعدد الأوجه من مكامن قابلة للتأمل والتمحيص. إن معضلة استيعاب الروائى للحدث التاريخى تحتاج بين ما تحتاج إلى فترة زمنية لاعتماله معرفيا ونفسياً، وهى تناقض رغبة عارمة بتسجيله قبل أن يفلت من الذاكرة بأحداثه المنظورة، أحداثه التى مازالت ماثلة أمام الكتاب تجربة خاضوها وحددت مصيرهم ومصير وطنهم التراچيدى. كما أنها تحتاج إلى فترة طويلة للابتعاد عن النظرة الفزعة إلى فكرة المنفى أو الإقصاء عن الوطن التى تنعكس على رؤية الكاتب للتاريخ. والتناقض الحاصل بين إحساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التى ترقى إلى النموذج الاستثنائى، ووعى الحدث التاريخى بآلياته المعقدة، جعلت معظم هذه الأعمال يفقد القدرة على إيجاد معادلة ناجحة بين الطرفين، وعلى وجه الخصوص لدى الجيل الشاب من الروائيين المغتربين. والسؤال الذى بقى معلقاً فى إطار الرواية العراقية: كيف ننظر إلى التاريخ باحتمال أحداثه داخل الذات الفردية، ومن

شمولية آلياته باعتباره حالة مستقلة؟ أو كيف يقيض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات المركبة فى نسيج تتنافذ فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية؟. يبرز فى روايات الكتاب الذين غادروا الوطن فى فترات متأخرة، شعور طاغ بثقل الحدث السياسى الراهن: الحروب والتهجير، السجون والإعدامات والخوف الذى يلف العراق فى كل زاوية ومنعطف، فى حين يلجأ الروائيون الذين غادروا الوطن فى الفترات الأولى إلى الخوض فى المشكلات التى غدت أقرب إلى تاريخ مروى، فروايات فرمان على سبيل المثال، مرت على الأحداث المهمة فى حياة العراق بهدوء واسترخاء منذ الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينيات، الزمن الذى جرت فيه أحداث آخر رواياته (المركب) التى نشرها قبل وفاته بسنتين. وكان فرمان يتابع الأزمنة التاريخية التى تعاقبت على العراق وغيرت نسيجه الاجتماعى وسيكولوجيا أناسه، ولكنه لا يحتكم إلى التاريخ المجرد أو الوقائع والأحداث التاريخية فى طرح استدلالاته الروائية، بل هو شديد الاهتمام بشبكة العلاقات الاجتماعية التى تنتجها مراحل معينة من هذا التاريخ. أى أنه معنى بمراقبة السلوك البشرى فى مفاصل تحوله الضاغطة، فتبدو الأحداث التاريخية كأنها مقصية عن السرد بتعمد، والإشارات التى تدل عليه تحصر الحدث بين قوسين كى تمنعه من الإفصاح عن زخم فاعليته. تتجه نظرة فرمان فى أغلب رواياته إلى قاع المجتمع الذى تسير حركته نماذج وقيم وعادات وصراعات إنسانية، ويتابعه فى إيقاع موازٍ لإيقاعه، أى أنه لا يسقط وعيه على وعى شخصياته، بل يبنى قوة منطق شخصياته من بداهة وجودها ضمن زمن ومكان يكسبها هوية محددة ويجعلها قابلة للمعاينة والقراءة التاريخية. ويلاحظ فيصل دراج فى دراسته رواية (النخلة والجيران) أن:

> ما يجعل هذه الرواية واقعية بالمعنى الصحيح للكلمة، هو إدراكها العميق لمعنى التاريخ الحقيقى، الذى لا يقرأ فى ظواهر الأشياء أو فى ثنايا الإرادة الطيبة، بل فى مستوى تطور العلاقات الاجتماعية، الذى يصوغ البشر فكراً وإرادة وسلوكاً(١٢).

لعل برهان الخطيب الذى غادر العراق نهاية الستينيات، أكثر الكتاب فى الخارج الذين أولوا تصوير الحدث التاريخى اهتماماً واضحاً، فهذا الحدث فى أغلب روايات الخطيب، مركز تدور حوله حبكة الرواية، ويرسم الكاتب ملامح شخصياته ووقائعه من خلاله. ثلاث روايات صدرت للخطيب بين عشر روايات، تتابع الشخصيات ذاتها فى مكان محدد وفى زمان معلوم. بين الحلة مدينة الكاتب وبغداد يؤرخ الخطيب لثلاث حقب متتالية فى عهد العراق السياسى الحديث: الملكى والجمهورى فى طورين منه. والرواية بجزئيها (الجسور الزجاجية) و (ليلة بغدادية) تصف أحداث ١٤ تموز وانقلاب ٦٣ الدامى على التوالى. كل تمثلات الروايتين تنصب حول أبطال يشاركون فى صنع يوميات تلك الأحداث متجاوبين مع إيقاع الشارع فى فورات الغضب والأفراح. يتابع الكاتب توترات الشد والجذب فى انقسامات السلطة والأحزاب، ولكنه لا يضع قوالب جاهزة تمثل الفئات السياسية والاجتماعية، بل يستخدم الذاكرة فى تحديد ملامح شخصياته التى يجهد أن يظهر الجوانب الحية المتحركة أو المركبة فيها. فكل شخصية تتجاذب أو تتنافر مع الشخصيات الأخرى وفق مزاجها النفسى وظروفها وقناعاتها ومصالحها، ونستطيع أن نجد بين الفئة الواحدة أو الحزب الواحد شخصيتين تتصادمان أخلاقياً مع ما يجمعهما من مشتركات المبادئ والقناعات. استطاع برهان الخطيب البحث فى ملفات مراحل سياسية تردد القص العراقى فى الداخل الخوض فى تفصيلاتها بصراحته ووضوحه، ولعل الفرصة التى وفرتها ظروف العيش خارج العراق جعلت روايته خارج أطر المساءلة الرسمية، وهذا الأمر فى جانب منه قد يؤدى بالكاتب إلى الاستخدام السهل لوجهة النظر المضادة، ولكن الخطيب استطاع أن ينجو على مستوى فحص النموذج الإنسانى فى الأقل، إن لم يستطع تماماً تجنب الانحياز فى الموقف السياسى والفكرى. تنوع مستويات الطرح واختلاف وجهات النظر فى روايته منعها من أن تكون مجرد تسجيل أمين للأحداث، فهناك تعدد فى المنظورات النفسية التى يرى من خلالها المؤلف الشخصيات والأحداث، مع أن الإطار الذهنى العام يتحرك على سلم قيم واحد. فى رواية برهان

الخطيب عفوية واضحة، فهو يكتب دون اشتراطات النماذج الحديثة للرواية ولا تقف أمامه عقبة الأسلوب الأدبى، ويهمه أن يشرك القارئ فى متابعة أحداثه ونمو شخصياته، وكل جزء من رواياته ينتهى بخاتمة تشويقية تضع قارئها فى منتصف ذروة لم تكتمل. فتبدو الإثارة من مقومات أعماله التى تقترب فى أحيان كثيرة من ملمح القص البوليسى. ولكن المجتمع فى هذه الأعمال يبقى مرصوداً ليشكل البؤرة التى تتجمع حولها كل مقاصده الروائية. يبدو برهان الخطيب فى انشغاله بالمكان والبيئة بتفصيلات تلك العوالم الضيقة لبلدات مثل كربلاء والحلة، كمن يحث الذاكرة فى رحلة تمتزج فيها السيرة الذاتية بالتخيل، ولكنه من جهة أخرى يحاول أن يجعل التفسير والتمعن سوسيولوجياً يتقدم على الوظيفة الأدبية للنص دون أن يفتقد القارئ مناخ المتعة والإثارة التى يحرص الكاتب على توفره.

الإحساس بالحاضر، بما يحويه من توترات قصوى، دفع الرواية التى كتبت فى الخارج إلى العودة إلى التاريخ بوصفه وقائع مفسرة لما هو مبهم فى هذا الحاضر، لذا تغدو العلاقة بين حدّى الماضى والحاضر إحدى مكونات هذه الكتابة. وربما يكتشف كتّاب الخارج بحكم ابتعادهم عن وطنهم، أن ماضيهم الشخصى جزء أساسى من خزين الذاكرة التاريخية لوطنهم، بما يحويه من وقائع كبيرة وحاسمة، وفى المقدمة منها تجاربهم فى السجن ومشاركتهم فى العمل السياسى، وتحملهم مشكلات الفصل من الوظائف وغيرها من المظالم التى دفعتهم إلى مغادرة العراق.

مشهد الواقع المضطرب المحكوم بمأزقه التاريخى، هو الخلفية التى استخدمتها الرواية التى كتبت فى المنفى، وهى وإن استطاعت أن تنجو فى أحيان كثيرة من الطريقة الميلودرامية فى العرض، وتقارب الحياة بتفصيلاتها، فالفضل يعود إلى إدراك كتابها أن الرواية ليست عرض حال ومرافعة ودفاعاً عن قضايا المظلومين، بل هى معرفة سوسيولوجية بالمجتمع وقدرة على إثراء الترابطات بين مدركات هذه المعرفة وتقنية الرواية من جهة والمتعة التى ينبغى أن تتوفر فى أى مادة فنية من جهة أخرى.

من المفيد أن نشير هنا إلى أن معظم الذين كتبوا الرواية فى المنفى، ارتبطت هجرتهم بمؤثرات سياسية، الأمر الذى أدى إلى تقارب خطابهم كمنظومة أفكار وتطلعات، وإن اختلفت صيغة التعبير عنها. بمقدورنا ان نقول إن فن الرواية كان من أكثر الأجناس الأدبية التى زاد الإقبال عليها إنتاجا وتوزيعاً بين المهاجرين العراقيين منذ الثمانينيات، كما هى الحال فى أدب الداخل فى العراق والأدب العربى عموماً. ولكن الرواية غدت فى عرف الكاتب المنفى، حاجة يفرضها الصمت الذى يلف قضية القمع فى العراق، كما وجد فيها بعضهم تأكيداً لمواطنتهم ووسيلة للتواصل مع بيئتهم وذكرياتهم أو هى بكلمة مقاومة لإجراءات السياسى فى تهميش المثقف ونفيه عن بيئته وجمهوره، وقطع سبل الإبداع عنه. يقول فرمان فى مقابلة معه:

> ماذا يريد هؤلاء الذين جعلوك غريبا؟ إنهم يريدون أن يجعلوك صفرا، مجمدا، مهملا، بلا صوت، لكنك إن استطعت بشكل من أشكال النشاط أن تتحداهم وترفع صوتك، فهذا يعنى أنك أفشلت لعبتهم[١٣].

ومهما يكن من أمر، فإن الروايات الكثيرة التى ظهرت خلال العقدين المنصرمين راكمت تجارب روائية منوعة، ولكنها لم تنتج رواية متميزة تضعها فى مقدمة الأعمال الروائية العربية القليلة التى يشار إليها. بيد أن الاهتمام الذى أولاه كتاب العراق فى الخارج إلى الرواية وعلى وجه الخصوص فى السنوات الأخيرة يأتى ضمن محاولات تجاوز التقاليد الراسخة التى يتقدم فيها الشعر كل الأجناس الأدبية. فقد خاض غمار هذا الفن كتاب القصة القصيرة والشعراء والصحافيون بل الرسامون، كما ظهر جيل جديد من الكتاب الشباب الذين خرجوا من العراق دون تجربة أدبية أو فنية، ولكنهم نجحوا فى أن يقدموا أعمالا قصصية متميزة. ومن المجدى أن نتذكر بأن هناك مايزيد على الإصدارات الروائية والقصصية التى ظهرت خارج العراق، أضعافاً مضاعفة صدرت داخل العراق، وهى تكاد تتساوى فى دوافعها مع إصدارات الخارج التى ارتبطت بأحداث مثل الحرب والتغيرات السياسية المتسارعة والخطيرة فى الحياة العراقية،

كما أنها تتشابه أيضا فى تفاوت مستوياتها بين أعمال جيدة وإصدارات عابرة، فرضتها حاجة آنية.

كانت المادة الروائية تتمحور، لدى الكتاب الذين خرجوا مطلع الثمانينيات وعلى وجه الخصوص الأجيال الجديدة، **حول منطق الهجرة ذاته ودواعى الإحساس بكارثة الرحيل.** إنهم مهتمون بترتيب الأيام التى سبقت انفجار مرجل الأحداث على هذا النحو الذى أحدث دويا فى حياتهم فلاحقت رواياتهم زمنا يسبق زمن الرحيل، فى وقت غدت مصائر أبطالهم الشخصية عند درجة غليانهم القصوى، ونقاشهم الروائى يمس حافة الجدل الإيديولوجى حول قيمة الوعى الجماعى والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، الحرية ومشكل الاستبداد وقضايا التحول الاجتماعى والديمقراطية إلى ما إليه من أسئلة تكاثرت وتشعبت بعد الغربة والكوارث التى تتالت على العراق. وهكذا تلوح روايات ظهرت فى الخارج، كما لو أنها ردود فعل إبداعية على صمت الأجوبة الإيديولوجية. فأبطال رواية فاضل الربيعى (عشاء المأتم)، على سبيل المثال، يدورون حول أنفسهم للخروج من مأزق المصير الذى ينتظرهم عشية مغادرتهم العراق فى زمن واضح ومحدد بأطره الواقعية التى تفصح بتفصيل دقيق عن تضاريس المرحلة. وهم يجادلون خوفهم حول موائد الكحول ليغيبوا عن وعى ينذرهم بالموت أو الرحيل. فى هذه الرواية وعدد من الروايات التى سبقتها ولحقتها، نستطيع أن نلمح وطأة الوعى السياسى والأفكار والتوترات اليومية فى تحديد مسار الأسلوب. فالكاتب ينوء بحمولة قضية يريد أن يفصح عنها أمام العالم فهو يسمى الأشياء بأسمائها، ويسجل الذكريات بحذافيرها ويتحدث عن الوقائع الغريبة لعراق يتقدم إلى الكارثة بخطى ثابتة. إنه معنيّ بنقل معلومة عبر حوار شخصياته ومواقفها، دون أن يغفل الجانب الدرامى فى العمل. بيد أن تمثلات الرواية الفكرية كانت أعجز من أن تنقل خطابها من مستوى وعيه الحدسى الأول، إلى مستوى فهم يطور آليات هذا الوعى. فأبطاله يرددون مندهشين أسئلة العاجز عن فهم الحصار الذى يحكم الطوق حولهم، ولشدة واقعية أسئلة الرواية ووضوحها يبدو خطابها محصورا بقارئ يتقاسم والكاتب التاريخ القريب، إنها موجهة إلى جمهور يعرف كل تلك التفاصيل وسبق أن واجهها.

ويختلف ماقاله فاضل الربيعى فى (عشاء المأتم) عن الذى أراد أن يقوله موسى السيد فى روايته الأولى والأخيرة (أيام من أعوام الانتظار) ١٩٨٢. فالأول كتب مايشبه اليوميات لتجربة شخصية فى إطار روائى، والثانى حاول أن يكتب رواية بأفكار وتخيلات عن الواقع اليومى وأحداث الحرب. الخيال الروائى عند الأول ناقل وعى وأحداث، وهو عند الثانى غاية أراد أن يوظف من أجلها الأحداث. فموسى السيد حاول وضع مقاسات روائية على غرار كتابة جارسيا ماركيز، الأمر الذى أحدث هوة ملحوظة بين واقع طازج ومتحرك ويحتاج إلى أدواته الخاصة، ومنطق رواية محجمة بأسلوب لايناسبها. ولكننا نستطيع أن نلحظ أن حوارات وتداعيات الأبطال فى الروايتين هى أقرب إلى لوعة القول التحريضى المباشر، وهو مشكل أعاق رواية فاضل الربيعى من أن تنمو كحالة فنية بعيدا عن مهمتها السياسية، فأسئلة أبطاله الملتاعة الفزعة حصرتهم فى زاوية سدت عليهم منطق التنوع فى النبرات التى تفترضها الرواية، ومنعت محاور العمل من الاشتغال بتفاعل فيما بينها لتخرج الرواية من مهمتها الآنية وتضمن لها خطابا يصمد إزاء عوارض انتهاء مرحلته. فى حين بقى السيد فى روايته(أيام من أعوام الانتظار) حائرا بين محاكاة نبرة الفانتازيا ولغة التحريض السياسى المباشر.

منتصف الثمانينيات أصدر فاضل العزاوى روايته (مدينة من رماد) وهى الرابعة بعد (مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة) و (القلعة الخامسة) و (الديناصور الأخير). والروايات الثلاث كتبها فى العراق. روايته هذه وثيقة الصلة بـ (القلعة الخامسة) التى عدت من الروايات اللافتة فى الستينيات، فالمكان الذى اختاره فى الروايتين، السجن، مختبر يطلع منه القمع بأشكاله القصوى، ولكنه فى الرواية الأولى أكثر رحمة من الزنزانة الانفرادية التى يواجه فيها بطل الرواية الثانية الموت. الجديد فى رواية (مدينة من رماد) محاولة اقتراب الكاتب من فهم آلية السلطة ذاتها، فهى تحكى عن علاقة بين جلاد وضحية، وتظهر التقاطع الجوهرى بين مفهومين مختلفين فى النظر إلى العالم، بيد أن تلك العلاقة تختل حين يحاول الطرف الأقوى الجلاد، التماهى مع الضحية. كيف يحصل الأمر؟ ذلك ما يحاول أن يتتبعه العزاوى من خلال مغامرة ضابط الأمن الذى يخترق حياته

سجين تربطه به صحبة وذكريات قديمة. وكيف تدرج به الأمر من المفهوم البسيط لوظيفة السلطة التى تعلمها فى كلية الشرطة، إلى الانحدار فى هوة القمع المنفلت، القسوة بأشكالها القصوى: «أن تضرب وتضرب حتى تهدم آخر حجارة فى الحاجز الأخير» كما يردد. ولكن إشكالية اللقاء بهذا السجين أعادت تنشيط الهموم الإنسانية التى انطمرت فى أعماقه، فاضل العزاوى يطرق موضوعا مهما تناولته الرواية العربية فى أعمال قليلة، ولكنه يحتاج معالجة مركبة، فالبطل شخصية ملتبسة فى مكان وزمان استثنائى، ولكن الرواية تمس مسا خفيفا مشهد التنوع السيكولوجى للشخصية ذاتها على الرغم من أهميته القصوى هنا، لأن الحدث بقوة دراماتيكيته يبدو كأنه يقدم مادته الجاهزة التى لاتحتاج إلى تعب الكشف عن مكنوناتها، فثمة قارئ ينبغى أن يدرك هول الجريمة، وثمة أحداث يجب ألا تمحى من الذاكرة.

بعد بضع سنوات أصدرت هيفاء زنكنة روايتها (فى أروقة الذاكرة) وهى سيرة ذاتية كتبت بشكل قصصى وسبق نشرها على أنها وثيقة إدانة لجرائم نظام بغداد فى صحيفة «الجارديان» البريطانية. العمل يؤرخ للفترة ذاتها التى كتب العزاوى عنها أحداث روايته وتتحدث قبل هذا وذاك عن تجربة سياسية مشتركة هى تجربة الكفاح المسلح لقوى اليسار فى العراق نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات، وأهم ما فيها تجربة الكاتبة باعتبارها مناضلة خاضت غمار هذا العمل، وكان حصيلتها، كما يحدث فى الواقع العراقى باستمرار مواجهة بين جلادين وضحية. وهذا العمل يعفينا من تعب تصور الكيفية التى تعاطى فيها الكاتب مع ذكرياته، أو هكذا يبدو للوهلة الأولى، لأننا على مستوى حرفية النقل نستطيع التثبت من واقعية الأحداث، ولكن على مستوى تنظيم الخيال يتدخل الافتراض الروائى فى طريقة الترتيب والحذف وانتقاء زاوية النظر وأسلوب المعالجة.

تقول الكاتبة فى صفحات عملها الأخيرة:

> مانكتبه الآن، ليس هو ماحدث بالتأكيد، إنه إشارة مبهمة إلى ماحدث. خلط للأوهام والصور المتخيلة، حلم بإمكانية ماكان سيحدث.

من أجل هذا تبدأ المؤلفة قصتها بحكاية مموهة على لسان صديقة تركت أوراقا عند الراوية. وسنجد فى كل مسرى العمل تلك اللعبة التنكرية التى تحتمى المؤلفة فيها خلف أقنعة القص لتتحرك بحرية بين مسافة خيالية وإبلاغات ذاكرة تلح عليها. تبدو العملية محض تطهر أو تحرر من كابوس الماضى كما وصفتها محررة «الجارديان» ولكن التعامل معها باعتبارها رواية، خارج مهمتها السياسية، يتطلب فى المحصلة أداة فحص لمكوناتها، لأن هذا العمل يمكن أن يحتمل وجهتين للمعاينة: التجربة السياسية مشخصة فى زمن لاحق بوصفها مقولة أخلاقية، والحالة القصصية بعيدا عن عامل تأثيرها السياسى. المستويات السردية فى كتابة المذكرات على هيئة رواية تختلف كما هو متعارف فى النقد، عن المذكرات العادية. فهناك حكايتان فى المقام السردى لهذا النوع من الكتابة يشير إليهما جيرار جنيت فى كتابه (خطاب الحكاية: حكاية أولى خارج القصة (وهو مستوى أدبى يعالج فيه الكاتب مادته) وأخرى داخلها (الأحداث المروية فى تلك المذكرات)[١٤]. البناء الروائى هو الذى يوحد بين هذين الجانبين ويمسك بزمام القص فى عملية متكاملة. وفى رواية هيفاء زنكنة يتشظى بناء الأزمنة والأمكنة فى الإطار العام للمادة لكى يخدم عملية الانتقاء ويوحد هدفها، ولكنه من جهة أخرى يخلخل بنية يمكن أن نسميها رواية متكاملة فى افتقاده هارمونى التوافق بين بعدين أحدهما واقعى وثائقى، وآخر خيالى لايحل فيه ولكن يبقى خارجه. وعملية التوافق محض تقنيةجعلت من هذا العمل أقرب إلى مشروع روائى تناثر فى خاطرات موزعة. فليست هناك شخصيات تنمو داخل تركيبة روائية ولا أحداث تكتمل فى ترابطها، بل هناك نتف أحداث وشخصيات تضيؤها عتمة الذاكرة فى ترددها بين الإفصاح والإضمار.

معظم الأعمال الروائية التى صدرت فى الخارج كما أشرنا، تتدخل فيها السيرة الذاتية، لكن ذاكرة الكتاب فى أغلب نماذج هذه الأعمال، تنتقى التجارب الأكثر دراماتيكية من سيرهم، وتجربة الكفاح المسلح كانت وراء عملين أصدرهما زهير الجزائرى، الأول عن أيامه مع المقاومة الفلسطينية فى أغوار الأردن صدر فى السبعينيات تحت عنوان

(المغارة والسهل) والثانى كتبه فى الثمانينيات وأعاد كتابته فى التسعينيات تحت عنوان (مدن فاضلة)، وهو عن تجربة الكفاح المسلح فى كردستان العراق. محور الرواية يدور حول معركة حوصر فيها الثوار بين الجبال والوديان وأبيدت أعداد كبيرة منهم. الرواية تبدو مشروعا مهيئا لوجهة التعميم الإيديولوچى، أى أنها تقدم أمثولة فى الصمود والتضحية، مع أن الشجن فى هذه الرواية جعل من شخصياتها مجرد مشاريع لثوار تكتنف أعمالهم هزيمة محتومة. وهنا يبرز الفارق بين رواية هيفاء زنكنة ورواية الجزائرى، فالكاتبة لاتتذكر من ماضيها الإيديولوچى فترات تستحق التمجيد فى حين يبنى زهير الجزائرى خطاب روايته على هذا الأساس. وكانت عدة الكاتب لغة أراد التعويل عليها فى طرح أفكاره، مهملا جوانب مهمة فى العمل، وفى المقدمة منها حرية الشخصيات فى النمو خارج وجهة نظر المؤلف، فكان لايدرك إلا البهى فى نماذجه، فهو يتعامل معهم بمحبة رفاقية سدت عليه قدرة إدراك الجوانب الكلية أى المركبة فى الشخصية الروائية، تلك التى تعدل الحقيقة وتدقق فى ميزانها.

الرواية، حسب أفضل نماذجها، منظومة معرفية لاتحصر بالأدب وحده، بل بعلم الاجتماع وسيكولوچيا البشر وربما تخصب بذاكرة العلم الحديث والمكتشفات، التجربة الشخصية تنتج رواية سيرة ذاتية أو سيرة كتلة ومجموعة أو فئة، ولكن أكثر التجارب خصبا لاتستطيع أن تقارب حالة الابتكار دون منظومة من المعلومات تتحرك على خلفية مشهدها، مشهد السيرة الذاتية. وفى الظن أن قوة التراجيديا فى التجربة الشخصية حالات جاهزة أو وثائق تاريخية، وهم ليسوا على خطأ فى هذا الأمر، بيد أن الروايات التى تبقى فى الذاكرة هى تلك التى تنظر إلى المجتمعات والتجارب بشمولية تتعدى التجارب المحدودة.

وأيا تكن تعبيرات الرواية الأسلوبية التى كتبت فى الخارج، فإن كتّابها، فى أغلب الأحيان، يستندون إلى نواة ثابتة تحرك زمام وعيهم، وهم يحملون سمات الكتلة أو المجموعة التى تدور حول ما يشبه الثوابت الجمالية، حتى وإن اختلفت التفاصيل. إن قولهم الروائى محكوم بوعى مركزى يسير ثقافتهم التى تعانى من الانغلاق على نفسها رغم الفرص التى توفرت لها من خلال احتكاكها ببيئات أخرى، وثمار هذه التفاعلات تلوح الآن وإن بشكل بطىء غير ملحوظ على صعيد الرواية. ويحضرنا هنا تصور ميخائيل باختين حول التعدد اللسانى الذى يغمر الوعى الثقافى ولغته ويعمل عند نفاذه على تنسيب النسق اللسانى البدئى للإيديولوچيا والأدب، فهو يقول:

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجى لفظا، والذى يجد تعبيره فى الرواية، يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين، ولها علاقة توتر وتبادل حى مع فئات اجتماعية أخرى، فإذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه، أو طائفة، أو طبقة لها نواتها الداخلية الوحيدة والصلبة، فإن عليها أن تتفتت وأن تتخلى عن توازنها الداخلى، وعن اكتفائها بذاتها، لتصبح مجالا منتجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية[١٥].

ولايحصر باختين هذا الأمر بصيغة الوعى الاجتماعى بل يمده إلى الأدبى واللسانى.

الحصار الذى يستشعره المنفيون فى العادة، يضفى على وجودهم درجة استنفار قصوى، وهو الذى يدفعهم إلى التجمع فى جيتوات ثقافية تتناقل صيغ وعيها وتمثلاته. وتلك الحالة لاتوفر فرصا كثيرة للتنوع والابتكار، مالم تدرك هذه الكتلة هزات حقيقية تفتت الوعى الجماعى وتشظيه وتخلق أرضا خصبة لتطوير الأجناس الإبداعية بما فيها الرواية. ولاتبرز قيمة التجربة الذاتية الناتجة عن عملية خلخلة ثوابت التفكير الجمعى، من خلال رغبة إهمال ذاكرة الوطن أو أحداثه، بل إن فانتازيا الواقع العراقى ومفارقاته بمكوناتها السياسية والاجتماعية، التى تحمل الكثير من الوقائع الغريبة، تمنح الكاتب الذى يبحث عن الفريد والجديد فى الحالة الروائية مشهدا لاينتهى من الأحداث المتحركة، بيد أن تلك الوقائع الغريبة لاتكفى وحدها دون موهبة مخصبة بملمس الحياة الأخرى، حياة تلك المدن الجديدة التى استوطنها الكتاب المنفيون وعرفوا حضارتها وفنونها وطباع أناسها.

التوطن وحياة أخرى

أغلب الأعمال الروائية العراقية التى صدرت فى الخارج، تهمل ملمح المحيط الجديد الذى استوطن فيه كتابها،

ولاتشير إليه إلا إشارات عابرة، وعدد قليل من الكتاب نجد فى رواياتهم التأثيرات غير المباشرة للبيئة الجديدة، وليس لدينا حتى الآن رواية كتبها صاحبها بلغة أخرى غير العربية. ولعل من أهم مميزات الكتابة الروائية الجديدة التى ظهرت فى التسعينيات، لكتاب غادروا وطنهم خلال العقدين الأخيرين، أنها تتلمس حالة من التعايش مع المستقر الجديد، والتعايش يتمثل فى طريقة استيعاب المكان الجديد بديلاً عن الوطن. هذا الاستيعاب أو الاستقرار لم يكن متوفرا لدى الكاتب فى سنوات هجرته الأولى، فهو معرض باستمرار إلى فكرة الاقتلاع أو الشعور بوجوده فى مكان طارئ سيغادره قريبا. والاستقرار لايعنى قبول المهاجر بانتمائه إلى المكان الجديد، بل قبول فكرة الهجرة باعتبارها حقيقة مستقرة فى حياته. عند هذه النقطة تشكلت أنماط من الكتابة الروائية التى تعنى بمنطق الهجرة بوصفها حالة إبداعية توجه نظم تفكير الكاتب وتلون وعيه بمكوناتها، ولابد للروائى والحالة هذه، من أن يتجاوب مع الخيارات الجديدة لثقافته وحساسيته خارج أطرها المحلية. وهذه الخيارات تبقى فى كل الأحوال مثقلة بفرضيات الواقع الذى يبقى متأرجحا بين الماضى والحاضر، بين المستقر الجديد ووهم العودة إلى الوطن. وقد يتخذ هذا الصراع أشكالا من الإصرار على إلغاء الحاضر وتهميشه فى وعى الكاتب عبر الاستغراق فى العودة إلى الماضى، وإن قيض للكاتب الانطلاق من مكان إقامته البديل، فإن أمامه مشكل التنكر لهذا المكان الجديد وشعوره بالإقصاء داخله.

فى نهاية الثمانينيات صدرت رواية اسمها (امرأة القارورة) لسليم كامل مطر، وهى الرواية الأولى له، ولكنها تباغت القارئ بموهبة لم يسبق أن أعلنت عن نفسها عبر أى عمل أدبى أو فنى. أحداث الرواية تنطلق من چنيف مكان إقامة الكاتب، وتحاور زمنا يتوغل عمقا فى الماضى وأساطيره وحاضره القائم فى أكثر الفواصل احتداما من راهن العراق، والحرب فى المقدمة منها، بل إننا نستطيع أن نقول إنها رواية عن أحداث الحرب العراقية الإيرانية قبل كل شئ، كما أنها تنظر إلى المكان الأوربى باعتبار مايجمعه ويفرقه عن المكان الأول. لم يأت الكاتب بجديد عندما استخدم الرمز الأنثوى، المرأة الخالدة بؤرة الجذب والتشويق فى روايته، ولكن الجديد هو استخدام ذلك الرمز لتعطيل حركة الزمن. فالتجسيد الحسى للأيروس الأعلى يمركز الفكرة الكلية التى يصوغها المؤلف عن تناسل الأزمنة، ودورتها حول اللحظة التى تقف فيها الحركة السعيدة عند نقطة اللانهاية. ولنسم هذه اللحظة لحظة الحرية القصوى أو الاكتمال. امرأة القارورة التى تمنح اللذة القصوى، هى الماضى الثمين الذى يحمله الهارب من وطنه فى قنينة صغيرة يرثها الأبناء عن الآباء، التى يبدأ من خلالها البطل رحلة العودة المضادة إلى الوطن، ذلك لأن هذه المرأة تختزن ذاكرة الأجيال العراقية السالفة. هنا تبدأ تعاقبات السرد بين الحقيقة التاريخية والتخيل الأسطورى. استطاع المؤلف أن يكثف التجربة الشخصية بتدوينه رحلة الخلاص: وباقترابه من رواية الفروسية أو المغامرات حدد معالم تلك الدورة التى تنطلق فى البحث عن مخرج للنفاذ من الوطن خوفا من الموت فى ساحة الحرب أو الإعدام، لتعاود التوجه إلى الوطن عبر الإيغال بعيدا فى استطالات الحكايا المجازية التى تروى التاريخ ممسرحا. المكونات النصية تعتمد الخطاب الاجتماعى أو الإيديولوچى على رغم مدخله الشخصى أو الفردى، فالمفاهيم التى تتوارى خلف فعل الرواية أو تبدو مدمجة ضمن بنيتها، تقدم قراءة مكثفة لانتقال الشخصية من زمن إلى آخر، وتلك الأزمنة الشخصية تتولى المرور على الفواصل الاجتماعية والسياسية والأسطورية من التاريخ العراقى.

دائرة الإحالة فى الرواية قائمة على متابعة مسيرة الزمن الذى ينتقل عبره البطل الدونكيشوتى من رحلة إلى أخرى فى حوادث هى فى جانب منها إبحار فى ذاكرة الماضى التاريخية وفى زمن البطل السيكولوچى الراهن. والزمان فى هذه الرواية يقوم بوظيفة إعادة تنظيم للأدوار والأحداث المبعثرة، وبين انتقالاته تحدد الشخصية المزدوجة فى دوريها - دور الممتثل ودور المتمرد - هوية وعلاقة تلك الأزمنة ببعضها. يحاول المؤلف عبر فعل التخيل الوصول إلى إدراك عقلى لمفاهيم مثل الحرية وحقوق المرأة والعنف والقسوة والقتل وغسل العار فى بلاد مابين النهرين. تتنوع مشاهد هذه الرواية فى سرعة قصوى، ومن خلال هذه السرعة استطاع المؤلف تحقيق انتقالات مدهشة، غير أن هذا اليسر فى التنقل لم يجنبه الوقوع فى تقريرية مبسطة عند توقفه إزاء حالات كثيرة، ولكن روايته استوعبتها ضمن بنية طليقة ثرة.

لعل هذه الرواية من بين أفضل النماذج التى ظهرت للجيل الجديد الذى كتب فى المنفى.

لعلنا نجد فى رواية سميرة المانع العلاقة الأكثر اعتدالا بالمكان الجديد. وسميرة المانع على خلاف الكثير من الكتاب العراقيين المهاجرين، لاتشكل النوستالجيا لديها عقدة تكفير عن ذنب الابتعاد عن الوطن، وفى عمليها (الثنائية اللندنية) و (حبل السرة) تدخل فى علاقة مقارنة بين عالمين مختلفين مزاجيا وحضاريا، ولكن بطلتى روايتيها تجدان محطات تماس مع هذا العالم الذى يمثل أمامهما بشخصياته وبيئته. البطلة التى تكاد تتشابه فى الروايتين، تهتم بوجهة النظر الأخرى، وجهة نظر البريطانيين إزاء العرب، مثلما تسجل ملاحظاتهم وملاحظات معارفها عنهم. الحوار والرسائل فى الروايتين الوسيلة الممكنة الأولى لفحص تلك الأفكار، أما الأفعال فهى تكاد تعزز مصداقية تلك المقارنات العقلية. لندن فى هاتين الروايتين بسيطة ومكشوفة ومكان قابل لإظهار تناقضات العربى وهمومه السياسية وعقده الاجتماعية. فى روايتيها لانجد حبكة تنمو من خلالها الشخصيات وتتوضح تضاريسها، فهم فى الأصل موجودون بأفكارهم وقناعاتهم المشكلة مسبقا، ولكن الحوادث الواقعية تضىء أفعالهم وتبرهن على صحة تلك الاعتقادات. ونجد مشكلات العراق السياسية عبر شخصيات عراقية طارئة على المكان تظهر وتختفى بسهولة، كما نجد فى المناسبات فرصة للنيل من الظاهرات السلبية فى حياة العرب، وقضية المرأة بين القضايا التى تشغلها ولكنها لاتنسى أن توجه سهام النقد إلى النساء بين حين وحين. فى روايتها (الثنائية اللندنية) نتلمس تأثراً طفيفاً بفرجينيا وولف، ولكن واقعيتها التسجيلية فى أحيان كثيرة تطغى على ماعداها.

تتوضح معالم المكان الأوربى بشكل مختلف فى الروايات الجديدة الصادرة فى الخارج، فتصبح البيئة الجديدة محطة تماس مع الماضى الأكثر توطنا فى ذات الكاتب، ولكن الأماكن الجديدة تخضع إلى دراسة من داخلها. ولعل مشكلات الهجرة الاضطرارية إلى تلك الأماكن، تصبح المدخل الذى يؤدى بالروائى إلى عدم الاكتفاء بالتماس البرانى مع تلك البيئات، ويتفاوت الكتاب فى قدرتهم على الغوص فى طبيعة تلك المجتمعات، ولكن بعضهم اقترب كثيرا من هذا الموضوع المهمل فى الماضى.

(الإله الأعور، أو غزل سويدى) لسلام عبود التى صدرت فى العام ١٩٦٥ تتميز عن سواها بما تذهب إليه من جرأة فى خوض موضوع الهجرة مقلبة إياه من أوجه مختلفة. وهى الرواية الثانية للكاتب بعد روايته (سماء من حجر). والإله الأعور حسب مايوضح الكاتب فى هامش الرواية كبير الآلهة فى الأساطير الإسكندنافية، رهن إحدى عينيه بحثا عن الحكمة فسمى بالإله الأعور، فاستخدمها الكاتب بتوفيق كبير فى تورية توضح النظرة التى يرى بها أبطال روايته موقف السويدى من موضوع الهجرة والمهاجرين. وهى كما يعتقد هؤلاء نظرة مزدوجة وناقصة وتفتقر إلى العمق الإنسانى، أو هى عوراء إن شئنا الدقة حسب هذه التورية. ينقل إلينا سلام عبود ليس فقط أجواء المهاجرين وإحساسهم بورطة العيش فى بلد جد مختلف عن بلدانهم، بل تدخل روايته إلى عوالم أوربية خالصة لتلتقط مايعتمل فيها من مشكلات وأهواء ونوازع وأمزجة.

يقدم الكاتب عبر تلك الانتباهة شخصيات أوربية نابضة يخيل إلى القارئ أنه من الصعب أن يتوصل كاتبها إلى معادلة التماس معها فنيا دون معايشة حقيقية. ومع أن الكاتب غير معنيٍّ بتقديم الأمثلة الإيجابية وربما حدد زاوية التقاطه بما يخدم إحساسه المكثف بالجفاء وبالانفصال عن هذا المحيط وعدم قدرته على أن ينظر إليه نظرة مهادنة، إلا أنه استطاع فنيا أن يخلق توازنا داخل تركيبة روايته بين عالمين لايلتقيان فى الهموم والأمزجة، ولكن تتشكل علاقات سببية بينهما مبنية على كفتى توازن الشعور بالاغتراب الذى يلف كلا الطرفين.

المنفى فى أحسن اعتباراته، يتخذ فى هذه الرواية بعدا روحيا شموليا أمسك الكاتب بجانب مهم منه فى الشخصيات السويدية وليس فقط فى الشخصية المغتربة عن مكانها، أى العراق. فأصحاب البلد يعيشون فى جزر معزولة تسورها الوحشة والهجران. الشخصية النسائية الرئيسية فى نشدانها الألفة والسعادة، تجد التعويض على يد من يقايض

محبتها بطلب الأمان والاستقرار فى بلدها، وبهذا تمسك الرواية كفتى التوازن فى تماس عالم الغربة المزدوجة عند التقاء نقطتى التنافذ بين عالمين فى شخصية هذه المرأة. لكن الخيط يفلت من الكاتب فى مسار الرواية ليتحول إلى خطاب مطلبى يعنى بتسجيل الوقائع اليومية لمعاناة المهاجرين، بما لايدع فرصة إكمال نمو الحدث فى متوالية متوازنة بين شطريها من حيث قوة الأداء. فهناك علاقات شائكة فى تداخل حالاتها الدرامية تظهر جانبا عميقا وغنيا فى صلات الشخصيات ببعضها وعلى وجه الخصوص علاقات الحب بين المرأة والرجل. وهناك عوالم أخرى تتشكل برغبة المؤلف فى إظهارها بوصفها دليلاً على قول لايقبل الدحض. عندما يختصر المنفى بمطالب يومية ملحاحة تجابه الغريب فى أى مكان يحل فيه.

تتميز هذه الرواية برشاقة أسلوبها وتمكن صاحبها من لغة لاتعتمد الإنشاء الفضفاض ولا المحسنات البلاغية الزائدة. وهى تشير إلى موهبة تعد بالكثير بين الجيل الروائى الجديد. أصدر إبراهيم أحمد فى العام ١٩٩٦ روايته (طفل السى إن إن) بعد مسيرة طويلة بدأت فى الخمسينيات، عرف خلالها فى بلده كاتب قصة قصيرة. تدور أحداث روايته هذه فى أمريكا قبل وبعد حرب الخليج الثانية، وبطلها مهاجر هرب من قمع النظام واستوطن وتزوج امراة أمريكية وأنجب ولدا يكتمل صباه موزعا بين أب يريد أن يجد فيه عراقيته وأم قاسية تحاول أن تقطع صلته مع بلد أبيه. رواية ذهنية فى هجاء أمريكا التى تمثل مصدر الشرور فى هذا الكون، فهى فيما ترى الرواية الشيطان الأكبر الذى يريد مملكة الخطيئة، وهى التى اخترعت وقدمت دكتاتورا مثل صدام حسين من أجل أن تكمل السيطرة على منابع النفط. يظهر صوتان فى الرواية: صوت البطل فى الرواية وصوت شابة أمريكية تقدم فى سيرتها البراهين على مقولة البطل المركزية. فهى تعيش مع جدة طيبة ربتها على حكايات الشعوب الأخرى بما فيها أساطير بلاد مابين النهرين، الرواية مشوقة رغم خطابها الواحد الذى يردد فيه المؤلف مقولة متشابهة. الرواية، من حيث الحبكة واللغة والبناء، تبدو على درجة من التماسك والإتقان، ولكن أفكارها تسقط فى تبسيطية تغربها عن عالم يبدو بالنسبة إلى المؤلف محض مقولات تجريدية. وهى تتماس مع الواقع الذى يمكن أن نتعرفه من خلال الأفلام الأمريكية وروايات الجيب، مع أنها تبقى رواية رصينة لاتسقط فى الابتذال. أجهد إبراهيم أحمد نفسه فى صنع عمل مشغول بتعب، بيد أنه أضاع هذا الجهد فى حومة شعور الغريب المهزوم بكوارث الوطن.

مدينة روما فى رواية عارف علوان (محطة النهايات) ١٩٩٧ مدينة معشوقة ولكنها ممتنعة عن وصال الغريب الذى يطلب ودها. وعارف علوان الذى سكن روما وغادرها طوعا أو مرغما، يستحضرها بعد سنوات المغادرة، وبعد أن نشر خمس مسرحيات ومجموعة قصص متفرقة. تتبع الرواية واقع مغترب عراقى فى هذه المدينة، ويختار له المؤلف حياة هى أصلا مؤجلة وهامشية، فهو يشتغل فى مكتب شحن يتولى التعاون مع مهاجرين من العالم الثالث.. مدخل القص يبدأ من حيث تكتسب الغربة مرجعية من أنتجها، الفقر والحروب والصراعات، التى تجعل البشر يطاردون موانع تهينهم وتذلهم، ولكن العراقى الأرفع مقاما يسعى إلى الارتباط بامرأة من أهل البلد كانت تراقبه من شباكها. وحين يدركها تبقى ممتنعة عنه، فهى تلوح له كطيف يعز عليه الإمساك به. لأنها من عالم ينفيه ولو أغراه سرابه. الشخصية الرئيسية تتلمس موقع قدمها فى المكان عبر إحساسها بزمنه، ومدينة مثل روما تعيش فوق أنقاض تاريخها، توحى للغريب إحساسا مكثفا بالثبات يثقل روحه المقتلعة من مكانها الأول، ولكن هذه الشخصية تتطلع إلى حاضر المدينة الضاج بالعنفوان، كأنه يركض فى زمن لايستطيع المنفى اللحاق به. رواية عارف علوان أفضل أعماله، وهى الأكثر نجاحا من بين الروايات العراقية، فى القدرة على تقصى الخارطة الجغرافية للمدينة الأوربية التى تبقى تسمياتها غائمة أو مهملة، وعبر هذه الخارطة يحاول الراوية اكتشاف روح البلد بمكونه البشرى، دون أن تقاطعه نوبات الحنين إلى الوطن الأول.

المدن العراقية وهوية الانتساب

تغدو الذاكرة فى الكثير من الروايات العراقية إعلان هوية وانتساب، انتساب لا إلى العراق كلاً بل إلى مدينة محددة،

تظهر من خلالها اللهجات والعادات والتاريخ الذى يخص هذه المدينة. ويمكننا أن نلحظ زيادة فى نسبة الروايات التى تختص بمدينة واحدة فى العراق دون أن يطل مشهد الرواية على عالم أبعد من هذه المدينة، وبعض الروايات يحصر عالمه فى بيئة محددة من هذه البقعة كأن تكون أريافها أو مناطقها الشعبية. فلدينا روايات عن البصرة وبغداد وكركوك والأنبار وكربلاء وأرياف كردستان، وجميعها تعزز محاولة الكاتب خلق خصوصية فنية عبر التوغل فى الخصوصية المحلية التى توظف فيها الذاكرة الشخصية وذاكرة المدينة ومتخيلها الشعبى.

تدلنا رواية جنان جاسم حلاوى (ياكوكتى) عن هوية انتسابها إلى ماضى البصرة بموروثه الثقافى، وبطريقة إعادة تشكله فى منظومة من الرؤى والمعتقدات. إن قدرا من الحماس المشوب بنبرة الفخر المضمر يظهر فى طريقة إعادة تركيب بنية تشكل المدينة التى تغدو رمزا لتجذر الماضى الأبدى الذى يحاول أن يعكسه متخيل الكاتب. المكان يبدو أكثر ثباتا من كل مايموج فيه من اعتمال أو حركة، والراوى يحاول التنقيب فى مكونات المكان بتفكيكه إلى جزئيات صغيرة. تقنيات الرواية تعتمد أسلوب سرد يستخدم فيه الكاتب مجسات السمع والشم واللمس، وهى مجسات ذات فاعلية تأويلية تبدو لشدة استغراقها فى الوصف التفصيلى أقرب إلى بحث فى جغرافية هذه المدينة، ولكنه يختزل صور شخصياتها لكى تطابق النموذج النمطى للأبطال والصعاليك فى المتخيل الشعبى. هذه الرواية تحار بين مزاجين أو وجهتين: مزاج بحثى يتوخى الدقة ومتعة الاكتشاف ولايعتمد على الذاكرة الشخصية فقط، بل الذاكرة المشاعة عن المدينة بأجناسها ونقل حضورها التاريخى، والمزاج الآخر الذى يمكن أن نتلمس فيه خفة سياحية وطرافة. حرص الكاتب على أن يدهش القارئ بأعاجيب الحكايا وغرائب الحالات وإسرافه فى المضى إلى العوالم السحرية، أضاع جانبا من الجهد المعرفى الذى بذله على امتداد صفحات طويلة. وفى هذه الرواية، على وجه الخصوص، نستطيع أن ندرك أن الشكل الفنى إن قصر عن استيعاب مادته يصبح عبئا على المادة أو هو يحدث خللا فى طريقة إبلاغ المعلومة. فالكاتب أراد أن يصوغ من مدينته أسطورة ينوب فيها الخيال عن الحقيقة، فالذكريات ينبغى أن تستقر فى عالم حلمى على القارئ أن يأخذه بأقصى حالاته التغريبية لكى ينتزع عنه الألفة ويعطيه حق قدره. ونظامه التخيلى يتردد بين موقف الهجاء وأسلوب الرومانس والهزل وفانتازيا الشعر والمحاكاة لأدب السيرة. وهناك مصادر منوعة وفّق الكاتب فى جانب من عمله، بإدخالها ضمن نسيج عمله ليخرج بخطابات يتداخل فيها الإيديولوجى بالاجتماعى بالتاريخى، فمن إشارات القصص الشعبى و(ألف ليلة وليلة) إلى النصوص الدينية والأغانى والرؤى الأسطورية إلى ما أنتجته المخيلة الشعبية من أفكار وزوايا التقاط تتحول فى هذه الرواية إلى محكى تخيلى للكاتب ذاته كما يعمد الراوية كصوت متوارٍ وراء مقولاته، إظهار سيكولوجيا الشطار والعيارين داخل النسيج الأسلوبى للقص فى بعض مواقعه، ولكن المدينة (البصرة) من حيث هى مكان تاريخى تبقى عصية على الوصف العادى المحايد، إنها موقع تبجيل وفخر على امتداد العمل بأكمله.

ويمكننا أن نتلمس عبر رواية أخرى لكاتب من جيل آخر هو فاضل العزاوى ذلك الميل إلى أن يرى مدينته كركوك بكل مايملك من قدرة على أن يرفع عنها قدسية تبجيل الماضى أو الحنين إلى المكان الأول. يبتعد فاضل العزاوى فى روايته (آخر الملائكة) عن فكرة التبرير الأخلاقى للمقولات والخرافات الشعبية، فما هو منظور من النسيج الاجتماعى لمدينته يبدو فى الرواية كمن يحمل فى داخله عنصرا مجوفا يتفجر على هيئة أفعال خرقاء لشخصيات مدينته ولجماهيرها، يضعها المؤلف بصيغة تهكم قاسٍ مسترسلا فى الهجاء إلى حدوده القصوى. ولايبدو مسار القص بقدرته الفائقة على العبث بالتاريخ وجعله أهزوءة، سخطا أو تأسيا على الماضى، بل هو يمضى بدافع عقلى إلى الكشف عن تلك التواريخ المشوهة لمدن تتغير أهواء أناسها ومواقفهم وأفكارهم وثقافتهم دون أن يطال هذا التغيير جوهر المعتقدات ومنطقها. إن ذاكرته تراكم بحثه فى منطق الخرافة الذى يدير هذا العالم الصغير ودوافع اجتماع الناس واتحادهم فى فعاليات جماهيرية. الحكايا الخرافية تتحول فى هذه الرواية إلى محكى مرتجل، ومن الخطأ أن ننسب رواية العزاوى إلى مايمكن أن نسميه الواقعية السحرية، لأن مقولاتها الأساسية تقوم على

تسفيه عالم يخلط بين الواقع والخيال، فهي تشوّه نماذجها في إظهارهم على هيئة كاريكاتور يتنكر فيه المجتمع والأفراد ليؤدوا أدوارا قرقوزية. إنها نوع من الكوميديا الشعبية التي لاتدعنا ننزلق، إلى الحزن أو التأسي على جهل الناس وقلة عقلهم. إن على القارئ أن يمنع نفسه عن التأمل في مغزى الغفلة التي يعيشها أناس هذه المدينة، لأن الكاتب يتحرك في فسحة من الحرية التي تمكنه من التهرب من منطق التبعية ضميريا والشعور بمسؤولية الحنين والمواطنة. فكرة البطولة الجماعية والفردية في هذه الرواية هي الهدف الذي توجه الرواية سهام الهزء إليه وتعبث به، إنه يهجو أناس بلدته وعبرهم يهجو التاريخ العراقي مؤكدا مزاجا روائيا فيه الكثير من التفرد والخصوصية.

ويوجه زهدي الداوودي في روايته (أطول عام) ١٩٩٤ رسالة وفاء ومحبة إلى بيئته التي ابتعد عنها أكثر منذ ثلاثة عقود. وزهدي الداوودي كاتب كردي له إصدارات منذ نهاية الخمسينيات، نشر مجموعات قصصية ورواية وبحوثا بالعربية والألمانية. وروايته هذه صدرت باللغتين في وقت واحد. يحكي الكاتب عن منطقة تمتد في وادي كفران، أحد المعابر الجبلية التي تربط كردستان العراق بالموصل. وتتوضح قدرة هذه الرواية في أن تنقل عبر وحدة بناء كلاسيكي متماسك، طبيعة الحياة الجبلية في تكونها الاجتماعي الأول، من مجموعة بدائية أقرب إلى حياة الترحال والبداوة، إلى مجتمع متوطن يمد صلاته مع المدينة الحديثة. ويدخل الكاتب إلى هذا العالم بعدة المتمكن من مادته فنيا ومعرفيا مع أن عربيته تخذله في بعض المواقع، إلا أنها لا تأتي في سياق ينبو عن جو الرواية الزاخر بعالم فطري يحفل بالجمال والبساطة والانسياب. يمكن أن ندرك الجهد المعرفي المبذول في هذه الرواية التي ترقى إلى بحث سوسيولوجي دقيق في طبيعة هذا المجتمع ومكوناته البشرية وطقوسه وعاداته وأمزجة أناسه، دون أن يهمل التفصيل الدقيق للطبيعة. وتشكل النماذج البشرية في واقعيته المفرطة أداة من أدوات القص الناجحة التي تختصر تاريخ منطقة تعيش مرحلة أقرب إلى البداوة، وتحاول الاحتفاظ بقيمها الإنسانية داخل كيان مصغر من كردستان. والمؤلف مزج بين معرفته الشخصية بطبيعة مجتمعه و المرويات التاريخية والبحوث الأنثروبولوجية. فكانت ملامح الشخصيات بحضورها الإنساني أشد قربا من الواقع دون إسقاط فكري أو محاولة تقديمها ممثلة لنموذج أدبي جاهز. قادنا الكاتب كدليل إلى مجتمعه عبر تفهم عميق في بساطته لأناس بيئته، وعبر محبة وحنين يمكن أن نلمسهما في كل سطر كتبه.

إن أردنا أن نخرج من قراءتنا مجموعة منتقاه من الأعمال الروائية العراقية التي كتبت في الخارج، باستنتاج مختصر، فلنا أن نقول إن تعدد نماذجها وصيغها الفنية ومضامينها الاجتماعية، يشير إلى دخول الأدب العراقي المكتوب في الغربة، مرحلة من مراحل نضجه الإبداعي، فالرواية بين أكثر الأجناس الأدبية التي تؤسس طرقا جديدة في التفكير، وتكشف أساليب مبتكرة للتفاهم مع حالة الوطن والمنفى. فهي حوار وإعادة اكتشاف للبيئات التي استوطنها العراقيون، وللوطن الذي غادروه مرغمين.

هوامش:

١ ــ يتفق مؤرخو الأدب في العراق وبينهم علي جواد الطاهر على أن أول المحاولات الروائية التي ظهرت في العراق كانت لمحمود أحمد السيد، وفي المقدمة منها روايته **جلال خالد** التي كتب المؤلف تحت عنوانها **قصة عراقية موجزة ١٩١٩ ــ ١٩٢٣**.

٢ ــ جون بيرجر **وجهات في النظر**، ص ٨٥، ت: فواز طرابلسي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية/، قبرص ١٩٩٠.

٣ ــ عاش فرمان بعد أن رحل عن العراق عام ١٩٥٥ في بلدان مختلفة: سوريا ولبنان والصين ورومانيا، واستقر أخيرا في موسكو إلى أن توفي في العام ١٩٩٠.

٤ ــ مقدمة مجموعته القصصية الثانية **مولود آخر** ١٩٥٧ التي نشرت دار الهمداني طبعتها الثانية، عدن ١٩٨٤.

٥ ــ هنري برجسون، **المادة والذاكرة**، ت : أسعد عربي درقاوي، ص ــ ٨٥، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٥.

٦ ــ إدوارد سعيد، **صورة المثقف**، ت : غسان غصن: **المنفى الفكري: مغتربون وهامشيون**، ص ٥٧. دار النهار بيروت ١٩٩٦.

٧ ــ عبد الإله أحمد، **الأدب القصصي في العراق**، الجزء الثاني، ص: ٣٣

٧ ــ عبد الإله أحمد، **الأدب القصصي في العراق**، الجزء الثاني، ص: ٣٣ وزارة الإعلام العراقية ــ بغداد ١٩٧٧.

٨ ــ زهير شليبة: **غائب طعمة فرمان، دراسة مقارنة في الرواية العراقية**، ص ٧٠ دار الكنوز الأدبية بيروت ١٩٧٦.

٩ ــ جمع زهير شليبة ٥٠ مقالا كان فرمان نشرها في الصحافة المصرية واللبنانية والعراقية نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وتدلل عناوينها على انشغالات فرمان بالموضوع الأدبي والاجتماعي بالدرجة الأولى والسياسي بالدرجة الثانية.

١٠ ــ محسن جاسم الموسوي، **نزعة الحداثة في القصة العراقية**، ص: ٣١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العامة ــ المكتبة العالمية، بغداد ١٩٨٤.

١١ ــ جورج لوكاش، **الرواية التاريخية** ت، صالح جواد، ص ١٧، دار الشؤون الثقافية ــ بغداد ١٩٨٦.

١٢ ــ فيصل دراج، «رواية عن الأمس.. رواية عن اليوم»، مجلة **الثقافة الجديدة**، العدد ١١ السنة ١٩٨٧، ص ١٢٠.

١٣ ــ لقاء مع غائب فرمان أجرته هيئة تحرير مجلة **الثقافة الجديدة** نشر تحت عنوان «البدايات، التكوين، الغربة»، العدد ١٨٩ السنة ١٩٨٧، ص: ١٠٨.

١٤ ــ جيرار جنيت، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ت: محمد معتصم، عمر حلي عبد الجليل الأزدي، ص ٢٤٠، مطبعة النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء ١٩٩٦.

١٥ ــ ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ت: محمد برادة، ص ١٣٠، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧.



السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

بطرس الحلاق*

١ـ السرد والزمن والموت

يتصدى الفيلسوف بول ريكور للبنيوية اللازمنية فى النقد الأدبى، فيؤكد أولية الزمن الحاسمة، قائلا إنه يجدر بنا «أن نعتبر السرد حارسا للزمن»[١]، ومعتبرا أن كل سرد يهدف إلى «الانفتاح على معنى ما»، وذلك بتنسيقه الزمن الماضى وبتأسيسه فعلا فى زمن قادم وبمجابهته ما هو «آخر الزمن»، أى الأبد والموت. فأساساً يهدف السرد إلى ترويض مكائد الزمن، مأساوية الزمن العابر. إن هذا المبدأ، البالغ الجلاء فى الحكايات التأسيسية كالتوراة والكتب المقدسة التى تتقصى مشكلة الأصول والأخلاق والموت، ينتظم بشكل واضح السيرة الذاتية، حيث يستبين الفنان معنى حياته ويؤسس مستقبله ويصارع موته الشخصى. من هذا المنظور يكتسب العملان اللذان اخترتهما ـ وهما (ذاكرة للنسيان)[٢] لمحمود درويش و (حريق الأخيلة)[٣] لإدوار الخراط ـ قيمة نموذجية؛ لأن معناهما منوط بالزمن والموت. فـ (حريق الأخيلة)، الذى يجعل منه الرقم سبعة عالما شموليا مثاليا، مسكون بالموت، البادى فى زوال عوالم المؤلف الداخلية والخارجية، حيث يفنى لهباً لهذا الحريق كل ما يراه المؤلف ـ بل يحاول أن يراه ـ وكأنه لا يزال حيا، كيما يتسنى له أن يحتفظ بشظايا الماضى حية بحياة متوهجة.

أما (ذاكرة للنسيان) فيهيمن الموت عليها بقدر أكبر، إذ إنها فى الموت تجد منبعها: إنها تنبثق من ذلك اليوم العصيب، يوم «هيروشيما الفلسطينية»، حيث يبدو الكاتب وكأنه يحيا موته الوشيك. يرتكز المؤلف على هذا اليوم ليحيط بموته الرمزى الأول، الخروج من فلسطين، وبجذوره الثقافية الضاربة فى التاريخ العربى، وليواجه أيضا حياته ذاتها وموته من حيث هو فلسطينى وإنسان فحسب. لا يكتسب هذا

* ناقد سورى. وقد كتب هذا المقال، فى أصله الأول، بالفرنسية. وينوه كاتبه، مع الشكر، بترجمتى وليد الخشاب وجمال شحيد، اللتين استأنس بهما فى الصياغة النهائية للترجمة.

العمل أبعاده الحقيقية إلا فى الضوء الباهر الذى يلقيه دنو الموت على الحياة.

لا أسعى، فى إطار هذه الدراسة، إلى الإحاطة بجوانب هذين العملين الثرية كافة، بل أتقيد، عمدا، بجانبين مهمين يتعلقان بجماليات السرد. فأحاول أولا أن أتبين، انطلاقا من مفهوم تعدد الأصوات، كيف قام الوعى الحاد بالموت بهيكلة العمل من داخله، أو بتعبير آخر: كيف انعكس هذا الوعى فى النسيج السردى. ثم أتناول الجانب الآخر المتعلق بالسيرة الذاتية.

٢ـ عالم محمود درويش

تعدد الأصوات

يتجلى عمل محمود درويش، للوهلة الأولى، وكأنه دراما قديمة حسب مفهوم المسرح الكلاسى الفرنسى فى القرن السابع عشر، إذ يبدو منصاعا لقانون الوحدات الثلاث: وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث. المكان: بيروت الغربية وقد أصبحت كلها مسرحا، حدود خطوط الحصار المحكم الذى ضربه الجيش الإسرائيلى. الزمان: يوم من أيام شهر آب/ أغسطس عام ١٩٨٢، تراكمت فيه أجسم الأحداث(٤). الحدث: أعمال الكاتب وأقواله وأفكاره من الساعة الثالثة صباحا، أى منذ أخرجه من حلمه دوى القصف الإسرائيلى، وحتى الساعة العاشرة مساء، حيث عاد إلى نومه وحلمه بعد أن أمضى نهاره يجوب المدينة لمقابلة الناس والأماكن.

هنا ينتهى وجه الشبه بالدراما الكلاسيكية، إذ يفترقان فى الحبكة التى تتضمن، وفقا للمعايير الكلاسية، بداية وسيرورة ونهاية. هذا، إلا إذا اعتبرنا بمثابة حبكة ذلك الخيط الرفيع الذى ينتظم السرد وينقل السارد ـ الشخصية (السارد البطل) من الرهبة أمام الموت إلى نوع من السلام الداخلى الذى يتمثل الموت نفسه. بيد أن هذا الاعتبار لا يشكل إلا مقاربة ممكنة، ليست، على كل حال، بالأهم.

أحرى بنا أن نتكلم لا عن حبكة مفردة، بل عن مشكال من حبكات، وبالأصح من إشكاليات تنبثق جميعها من لحظة حرجة واحدة، هى لحظة الاقتراب حسيا من الموت. فى هذه المواجهة يلتهب كل شئ، ماعدا الجوهرى. فيتكثف فى اللحظة الراهنة زمن الراوى بأكمله، بل أزمنته كافة، وتتعرى كل الأبعاد التى تكونه، من البعد الأكثر حميمية إلى البعد الكونى الأشمل. فتصدح، فى وعيه، الأصوات المعبرة عن هذه الأبعاد دفعة واحدة متزامنة. فلو استعمل الراوى وسيلة سينمائية لتسنى لنا أن نلتقط جميع هذه الأصوات من الوهلة الأولى. غير أنه يتوسل الكتابة، وهى خطية بالضرورة، ولذا لا تبلغنا هذه الأصوات إلا بالتوالى. بيد أن القارئ يشعر بأن تلك الأصوات كلها تتدافع عجلى لتظهر بصورتها الطباعية. ألهذا يجرى السرد دفقة واحدة عفية، بلا انقطاع، بلا عناوين فصول، دون ترك بياض فى نهاية الفصل للانتقال إلى الصفحة التالية، ما خلا تنفسا سريعا يأتى فى وقته ـ وأحيانا اعتباطا ـ يشير إليه مربع أسود من آن إلى الآخر؟

مع ذلك، ثمة موضوعة ذات حضور مهيمن ترمز إلى تضافر هذه الأصوات ـ أو تعدديتها، حسب الاصطلاح(٥)ـ ألا وهى موضوعة البحر، أو الماء/ الأنواء بشكل عام. ففى هذا النهار النشورى، يشكل الماء الحيز الوحيد حيث تدور الأحداث وتتحرك الكائنات والأشياء. الماء يفعم البشر والجماد، يملأ الهواء واليابسة والبحر، بحيث إنه يمحو الحدود بين هذه العناصر. فيغدو كل شئ مائيا: القنابل والصخور والقطط والحبيبة. وقد تنعكس الأمور فيتجلى الماء بصورة الجماد أو الهواء: «السماء تنخفض كأنها سقف إسمنتى يقع. البحر يتحول إلى يابسة ويقترب»(٦). الماء يملأ الفضاء وكل ما يتحرك فيه، بل أكثر من ذلك: إنه يضبط الزمن ويهيمن عليه، إذ إن الزمان نفسه يصبح مكانا. فالمؤلف يضيف، بمثابة عنوان فرعى، الإشارة التالية: «الزمان: بيروت. المكان: يوم من أيام آب ١٩٨٢». يتجمد الزمن بصورة مكان ويميع المكان على صورة ماء. فيصبح الماء لا رحما أموميا فحسب بل سديما نشوريا (أبوكاليبتيكيا) يشير إلى نهاية عالم وولادة عالم آخر، ويحيل إلى ذلك السديم البدئى الذى يقال إنه أشرف على خلق الكون فى بداية الأزمنة، سديم يتضمن، بالقوة، كل ما سيبزغ إلى الوجود من كائنات وأشياء على نحو يكاد يكون تزامنيا. إنه حيز الأصول الأسطورى. فهل هنا يكمن السبب فى أن الراوى يشعر بأنه

فرد وحيد، فى ذلك الصباح، شأن آدم فى فجر الخليقة حين «لم تكن المخلوقات قد تسمت بأسمائها[7]»؟:

خرجت للتو فلم أعرف أين أنا. لم أعرف من أنا. لم أعرف ما اسمى ولا اسم هذا المكان. لم أعرف أن فى وسعى أن أمتشق ضلعا من ضلوعى لأجد فيه حوارا لهذا السكون المطلق. ما اسمى؟ من سمانى؟ من سيسمينى.. آدم..![8].

والنصان التراثيان اللذان يخطران بباله حينئذ ويدرجهما فى سرده، يعززان تلك الفكرة. فهما يتحدثان عن الماء والخلق. يشهد نص ابن سيدة[9] على حضور الماء بشكل طاغ فى المعجم التراثى العربى. أما النص الثانى فيتناول بالنفحة بفسها الماء وخلق العالم[10]. وثمة أمر ذو دلالة: الماء والخلق يرتبطان ارتباطا وثيقا بالقلم، وهو أيضا أداة خلق، بها يأتى إلى حيز الوجود عالم الراوى. يتم ذلك آن يدخل مصير الشعب الفلسطينى فى لحظته الحرجة، فى حالة مخاض.

تصنيف الأصوات

عديدة هى الأصوات الملعلعة فى هذا العمل، وهى تحيل إلى عوالم فكرية وشعورية شديدة التباين. لكنها تتمايز أيضا فى كل عالم من هذه العوالم لتخلق كوكبة أخرى من الأصوات. وهكذا لا تترسخ تعددية الأصوات فى فئات مختلفة فحسب، بل داخل كل فئة أيضا. وسأقصر الحديث على ست فئات هى الأهم:

١ـ فئة الـ «أنا» الساردة التى تشمل الصوت الراوى للأمور الأساسية المباشرة (جو المقهى، المرأة، الأصدقاء، الخوف..)، صوت الذاكرة (النزوح الأول عام ١٩٤٨ الذى عرف الراوى بلبنان للمرة الأولى، فترات السجن، الإقامة الجبرية، الحب الإشكالى المتبادل مع إسرائيليات، الخروج النهائى من البلاد..)، صوت المناضل، صوت الشاعر.

٢ـ فئة بيروت، وتنقسم إلى مدن عديدة: بيروت الجبانة المتمثلة بأصوات الكتائبيين، بيروت ـ الشعب المتمثلة بأصوات الشارع فى المنطقة الغربية، بيروت المثالية التى تحلم بإقامتها مستقبلا أصوات المناضلين من فلسطينيين وعرب ومتعددى الجنسيات، بيروت المتراجعة عن جسارتها المتمثلة بأصوات المناضلين الذين هجروا النضال..

٣ـ فئة فلسطين، وتشمل: فلسطين ـ الذاكرة الكلية الحضور، فلسطين المناضلة (بمناضليها المثاليين الشجعان، وزعمائها الفذين وكثيرى الهفوات فى آن، ومسؤوليها الماهرين فى الحسابات والغش)، فلسطين التى لا تجد موقعها فى لبنان، فلسطين التى يحلم بإقامتها، فلسطين التى تبدو وكأنها خسفت إلى غير رجعة.

٤ـ فئة العالم العربى، وتشمل الحكام الذين، شأن الكواسر، ينتظرون بلذة بالغة لحظة موت الضحية، الجماهير العاجزة التى صرفها القمع إلى اهتمامات يسيرة ككرة القدم والفيديو، تراثا مزريا ورائعا فى آن.

٥ـ فئة الصهيونية وتشمل: الفكر العتيق المتحجر الذى ينفى كل ما هو آخر (بيجين، يهوه الآمر بإبادة أهل أريحا عن بكرة أبيهم، الإذاعة الرسمية..)، الوعى القلق الشجاع (مناضلو حركة السلام الآن، أورى أفنيرى)، الوعى المندبق بالذات.

٦ـ فئة العالم الخارجى، وتشمل: العقل السياسى الصلف الميكيافيلى الذى تعبر عنه مختلف الحكومات ولا سيما الحكومات الأمريكية، الوعى الشقى عند المتعجلين إلى إنهاء هذا المشهد المزعج بأى ثمن كان.

من المهم بمكان ألا نختزل هذه الأصوات المتعددة إلى تصرفات ومواقف فكرية، أو إلى حالات ذهنية يسردها الراوى ويعبر عنها بشكل مسرحى. إنها كلمات تعكس عوالم مرتبطة بشخصيات وجماعات، فهى أصوات بكل معنى الكلمة. ومع أنها لا تبلغ جميعها الدرجة نفسها من الاكتمال، فإنها تبقى مع ذلك أصواتا حقيقية يثيرها إحداق الموت الفردى، أو تحيل إلى موت جماعى محتمل ومخشىّ. أو بتعبير آخر، إن هذا العمل ـ حسب تعبير باختين متحدثا عن دوستويفسكى ـ لا ينبنى وفق «وحدة وعى مفرد امتص ما عداه من أنواع الوعى وكأنها مجرد موضوعات، بل

كوحدة مكونة من تفاعلات بين عدة أنواع من الوعى لم يتحول أى منها موضوعا بالنسبة إلى الآخر»[١١].

إذا كان صوت أنا الراوى يتمايز بسهولة عن الأصوات الأخرى بفضل نبرته الغنائية وبسبب من المكانة التى يحتلها الخطاب الإنشائى، فإن الأصوات الأخرى تظل مستقلة بذاتها. آية هذه الاستقلالية تمايز الأساليب الخطابية والأجناس الأدبية المستعملة. عند دوستويفسكى، المعلم البارع فى تعدد الأصوات وفق باختين، يقوم هذا التعدد أساسا على استخدام الخطاب المنقول بأسلوب مباشر (الحوار)، وأحيانا على استخدام المذكرات (على سبيل المثال: حياة الناسك زوسيما من خلال يوميات أليوشا، فى رواية «الإخوة كارامازوف»). أما درويش فيستعمل إلى جانب هذه الأساليب أساليب أخرى عديدة؛ إذ نجد إلى جانب الخطاب المنقول بأسلوب مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر، و إلى جانب الخطاب المستقل أو المونولوج الداخلى، السرد والحلم والبورتريه والقصيدة والمقال الصحفى، وكذلك التناص عبر استشهادات مقتبسة من الكتاب المقدس (بعهديه القديم والجديد) ومن تفسير القرآن (نص ابن الأثير) ومن المؤرخين العرب والأجانب، ومن المذكرات (نص أسامة بن منقذ) ومن المعجميين (ابن سيدة) ومن الأدب العالمى (سرفانتيس) ومن أعمال الشاعر نفسه. ولا ننسى شكلا من التناص أكثر رهافة مما ذكرنا، ألا وهو معارضة الكلاسيين من عرب وغيرهم. فهكذا، يتراءى من خلال بورتريه «الكعب العالى» (ص١٦٠) نص الجاحظ الشهير، «العصا»، ومن خلال الحلم الذى يظهر فيه عز الدين قلق (ص ١٩٨) يتراءى نص المعرى الشهير (رسالة الغفران)، ومن خلال وصف مفعول القنابل الانشطارية التى ألقاها الجيش الإسرائيلى (ص٩٨) يتراءى النص الإنجيلى الذى يعلن عن عودة ابن الإنسان وبعض فقرات من سفر «رؤيا يوحنا».

هذه الأساليب المتنوعة تمنح الأصوات استقلالية حقيقية، يتفاوت حجمها من حالة إلى أخرى. وأغلب الظن أن ذلك ما يضفى طابعا دامغا على مأساوية المصير الفلسطينى المحاصر فى إعصار الأصوات المتنافرة، حيث لا يبين أى مخرج مضمون العواقب، كما لا ينتفى أى مخرج، بما فيه الانقراض التام فى طيات التاريخ. ينعكس هذا الموقف فى عنوان الكتاب نفسه، إذ يحار المرء إلى أى صوت ينسبه: أ إلى صوت الراوى؟ فى هذه الحالة ـ كما يلاحظ صاحب الترجمة الإنجليزية فى مقدمته ـ يهدف العمل إلى تثبيت الأحداث المأساوية التى عاشها المؤلف، كى يتمكن من التحرر منها عن طريق النسيان. وقد يهدف أيضا إلى تثبيت ذاكرة جمعية، حكم عليها الكثيرون بالنسيان، فللحيلولة دون امحائها. أم يكون الصوت صدى لصوت آخر، هو صوت الصهيونية والعالم الخارجى، وكلاهما لا يتوقعان مستقبلا آخر سوى اختفاء فلسطين، التى لا تزال تربكهم؟ يترك المؤلف السؤال معلقا ولا ينفى أى أفق محتمل. هذا هو تحديدا معنى المأساوية النابعة من هذه الأصوات المختلفة التى يعج بها النص.

تعدد الأصوات والكرنفال

إن هذا الوضع الأقصى المتفجر المفتوح على الاحتمالات كافة استدعى، إذن، تعددية فى الأصوات متفجرة هى أيضا، ليس فقط عدديا وإنما أيضا فى نوعية الأساليب وفى الأجناس الأدبية المستعملة. لكن هذه الكثرة فى الأشكال الأدبية أبعد ما تكون عن تحويل العمل إلى لوحة كولاج (قص ولصق)، بل تعزز تعددية صوتية عضوية، يدعمها أسلوبان آخران مرتبطان بالأدب الكرنفالى ـ وهو الأدب المتميز أصلا بتعدد الأصوات، على رأى باختين ـ يعتمدان على حيز الأجورا (Agora) والثنائية[١٢].

يحيل حيز الأجورا إلى الأدب اليونانى الذى خلف عصر الملحمة، والذى كان يدور عادة فى مكان عام يسميه اليونان الأجورا (ما يقابل السوق/ الميدان)، وهو حيز جماعى مفتوح، يعبر الفرد فيه عن أكثر أحاسيسه حميمية على مرأى ومسمع من الجميع، إذ لم يكن ثمة حاجز بين الفرد والجماعة ولا بين الفرد والطبيعة، بل كان يقوم بين الطرفين تلاؤم تام. فى عمل درويش، يتخذ الحيز شكلين متمايزين. فإلى جانب الحيز الأسطورى الذى تكلمنا عنه آنفا والمرتبط أساسا، على الأرجح، بصوت الأنا الساردة، يرتسم حيز آخر يتكشف عن روح الأجورا ـ وأقول روحية الأجورا لا إيديولوجيتها. فالأحداث كلها تقريبا، تدور فى أماكن عامة

كالساحات والشوارع والمقاهى وردهات الفنادق الكبرى وأقبية المبانى العامة، وكأنها تخلق بين مختلف الشخوص تلاؤما تاما، لا على الصعيد الإيديولوجى وتحليل الموقف السياسى، بل على صعيد الشغل الشاغل والسياق النفسى الناشئين عن الاجتياح، كما هى الحال فى جو الكرنفال الإغريقى، ولكن بالحفاظ على استقلالية الأصوات.

وكما فى الكرنفال، نجد الثنائية واختلاط النبرات. ففى خضم هذه المأساة التى تتحكم بمصير السارد ومصير الأفراد الآخرين وبمصير شعب بكامله، لا بل بمصير الحلم العربى بالتحديث، ينبثق من كل صوب التافه والفكه والسخرىّ. فالتافه يبلغ ذروته فى الكلام الشديد الإطناب عن إعداد القهوة، الذى يملأ الصفحات الأولى من النص. لا غرو أن السارد، حين يطيل الحديث عن فن إعداد القهوة وعن نفسية من يعدّها وعن دوره فى حياته الشخصية، فإنه يهدف أولا إلى تبليغ المعتدى المقتدر رسالة تحد. غير أن هذه الرسالة تتجلى بالتحديد فى الأهمية المعطاة للتافه. نجد هذا التافه أيضا فى النشيد الذى يتغنى بالكعب العالى والمقحم فى غير موقعة. أما الفكه، فيبدو فى جلسات النميمة واختلاق الإشاعات، وفى وقائع عيد ميلاد الراوى الأربعين التى تشبه إلى حد ما طقس أضحية قديم (تقديم القرابين البشرية). أما السخرى فيملأ أرجاء النص: الحى الذى يفرغ من سكانه خوفا من طرد ملغوم داخل سيارة وإذا باللغم فأر يقرض الحديد الصدئ، المسؤولون فى منظمات فلسطينية الذين يحصون عدد شهدائهم ويبالغون فى العدد لرفع شأن منظماتهم تجاه المنظمات الأخرى، الفتاة البورجوازية الكتائبية التى تسقط خيالات حبها لفرنسا على جندى إسرائيلى، شلومو، يتضح أنه يمنىّ الأصل لا يفقه كلمة فرنسية واحدة ويبول كما يحلو له عند كل منعطف. كلها أساليب تنتمى إلى الكرنفال وتخلق إطارا مثاليا لتعدد الأصوات، إذ إن شبح الموت يفجر المأساوية والكرنفالية.

السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

هذا، إذن، عمل شديد الغنى بتعدد الأصوات، يوظف عددا من الأساليب الإنشائية والأجناس الأدبية. فما موقعه من السيرة الذاتية، التى يفترض أنها تتجسد، بالتراث الغربى، فى سرد يسوده الراوى ـ المؤلف؟ لكن قبل أن نجيب عن هذا السؤال الجوهرى، علينا أن نستوضح جانبا آخر ذا طابع تاريخى. فالنقد الخارجى يبرز بعض الخلل فى النص: الأحداث المروية لم تتم، تاريخيا، فى اليوم نفسه (فمثلا **لم يتم تدمير عدة مبانٍ بالقنابل الانشطارية فى اليوم نفسه** الذى استقبل فيه ياسر عرفات أورى أفنيرى فى قبوه). والواقع **أن السرد يكثّف بيوم واحد مجمل ما وقع من أحداث فى عدة أيام متقاربة.** غير أن التنويه بذلك لا يؤدى إلى نتائج حاسمة، إذ من الممكن، مثلا، عزو ذلك إلى وهن أصاب ذاكرة الراوى، واعتبار أن الأمانة التاريخية، لو اعتمدت، لما انتقصت شيئا من بنية النص ونبرته. ولذا، فإننا نعتمد فرضية منهجية تجاوز هذا الخلل، الذى لا يلحظه إلا المؤرخ، لننظر فى النقاط الأساسية عن كثب، فقد يعدل ذلك من مقاربتنا لجنس السيرة الذاتية كما يبدو فى طرح فيليب لوجون فى كتابه (ميثاق السيرة الذاتية)[١٣]، الذى يعتبر، حتى اليوم، الدراسة الأشمل والأمتن فى هذا الميدان.

يميز لوجون، فى تحديده، هذا الجنس الأدبى، مستويين اثنين، أعرّفهما بالمستوى المعنوى والمستوى الشكلى. يعتبر المستوى الأول أن مفهوم العقد الذى يعقده الكاتب مع القارئ هو أساسى. فوحده هذا العقد، المتمثل فى أغلب الأحيان بكلمة «سيرة ذاتية» المدرجة على الصفحة الأولى، يضفى على العمل حكمه القانونى الذى يميزه عن النص التخييلى الذى قد يحقق مقتضيات المستوى الشكلى للسيرة الذاتية كافة دون أن يدخل فى خانتها. فإن لم يظهر هناك عقد صريح أو لم يكن هناك عقد على الإطلاق، وجب البحث عن توقيع بالاسم الشخصى، وينبغى أن يتطابق إذ ذاك اسم الراوى ـ الشخصية مع اسم المؤلف المدون فى الصفحة الأولى. فى العمل الذى نعرض له، حيث لا يقترح المؤلف أى عقد، نجد أن توقيع المؤلف واضح للعيان، إذ يستشهد الراوى ـ الشخصية بمقالات وقصائد ينسبها إلى نفسه مع أنها مقتبسة من دواوين منشورة باسم محمود درويش[١٤]، ومعترف له بها. كما أننا نلقى الراوى، أقله مرة، يسمى باسمه الشخصى، محمود، فى سياق لا يدع أى شك فى

اسمه الكامل[١٥]. من الواضح، إذن، أن العقد المعنوى ملتزم به التزاما كاملا .

أما المستوى الشكلى فيثير مشاكل حقيقية. فلننظر فى تحديد لوجون للسيرة الذاتية: «إنها سرد يستعيد ما مضى، نثرى، **يدونه شخص واقعى عن وجوده الخاص، مركّزا على حياته الفردية، لا سيما على تاريخ شخصيته**». ثم يفصل القول فيضيف:

يعتمد التحديد على عناصر تتعلق بأربع مقولات مختلفة:

١ـ شكل الكلام .

(أ) سرد.

(ب) نثرى.

٢ ـ الموضوع المعالج: حياة فرد، تاريخ شخصية.

٣ ـ وضع المؤلف: تماهى المؤلف (على أن يحيل اسمه إلى شخص حقيقى) والراوى.

٤ ـ موقف الراوى :

(أ) تماهى الراوى والشخصية الرئيسية.

(ب) منظور النص استعادى[١٦] .

تنطبق العناصر المذكورة على عمل درويش تماما، مع تحفظ واحد، يكمن فى أنه لا يوجد تطابق كامل بينه وبين هذا التحديد. يبقى بينهما ما يشبه فجوة يتعذر ردمها. وهذه الفجوة بالذات هى موضوع تساؤلنا، إذ إنها تتصل أساسا بنقطتين أساسيتين: شكل الكلام، ثم هوية الراوى والشخصية الرئيسية. فلو كانت مخالفة هذا العمل للتحديد المعطى، حول هاتين النقطتين، مخالفة تامة، لأنزل هذا العمل، وفق معايير لوجون، فى خانة السيرة الذاتية الشعرية أو البورتريه أو السيرة (البيوجرافيا)، غير أن هذه المخالفة نسبية فى ما يخص النقطة الثانية وملتبسة فى الأولى.

إن هذه المخالفة نسبية إلى حد كبير فى ما يتعلق بتماهى الراوى والشخصية الرئيسية. صحيح أن الأحداث التى تكون الإطار الفذ للحدث السردى لا تتحكم فيها على الإطلاق إرادة الراوى؛ إذ إنها منوطة مباشرة بقرارات المسؤولين الإسرائيليين والفلسطينيين، وبشكل غير مباشر باللعبة الإقليمية والدولية. فليس للشخصية الساردة أى تحكم فعلى فى مجرى الأمور كما هى. غير أنها لا تستسلم لهذه الأحداث بسلبية. بل إنها تنشط، وبشكل مكثف، على المستويين النفسى والرمزى، لتفرض ذاكرة وتفتح آفاقا وتبدل موقع الإشكال بحيث تؤمّن لنفسها دورا ومكانة فى هذا المخاض عن عالم مرتقب، مع ما فيه من رهبة. ولكن لا يبدو **أن الإشكال يكمن فى هذه النقطة. بل فى الطريقة التى يتصور فيها الراوى مكانه الشخصى. إذ إنه لا يتصوره على** أنه فردى محض، بل يربط البعد الفردى بالبعد الجماعى ربطا محكما. فهو ليس فقط ذلك الفرد المهوّس بذاتيته الفردية ـ مع أن هذا الجانب جلىّ فى سرد ما مضى من حياته وفى القلق الذى يعتصره فى اللحظة الراهنة ـ إنه مسكون أيضا بمصير شعب بل مصير أمة. الواقع أن ما يثير الإشكال ويربك معيار السيرة الذاتية العادى يكمن فى العلاقة فرد/ جماعة. يجاوز هذا الأمر الميدان الأدبى ويضعنا تجاه مشكلة أنثروبولوجية خطيرة: هل الإنسان هو بالأحرى فردية متمايزة أم فردية تعانق الجماعى، لاسيما فى اللحظات الحاسمة فى تاريخ الشعوب؟ فى صياغته للمعايير المؤسسة للسيرة الذاتية على نحو ملزم، يعتمد لوجون على ما أنتجه الغرب منذ قرنين، أى منذ أن اعتمدت الحداثة الغربية الفرد، الفاعل الفردى، محركا للتاريخ. فهل ينبغى، انطلاقا من هذا، تجاهل صيغ أخرى من الحداثة، تدرك الأمور بشكل مختلف، خاصة فى اللحظات الحرجة من وجودها، وعلى الأخص عندما تجد نفسها مهددة بشكل من أشكال هذه الحداثة الغربية إياها؟ إن الرد على هذا السؤال بالإيجاب يؤدى إلى اعتماد التحديد الغربى للإنسان بشكل مطلق، وإلى اختزال عبقرية درويش التى يشكل البعد الفلسطينى فيها جانبا أساسيا، وإلى بتر أدب السيرة الذاتية بترا خطيرا. لا أجيب عن هذا السؤال الخطير، بل أكتفى الآن بطرحه.

أما الخروج الثانى عن المألوف فيتعلق بشكل الكلام. فبدل السرد النثرى الخالص، نجد هنا خليطا من الأجناس، يسيطر عليها السرد فى المحصلة، حتى إن استعار من الشعر بعض رجعاته. فهذه الأجناس التى فصّلناها أعلاه لا تشكل كيانات مستقلة تشبه قطع كولاج، بل تندمج فى السرد

لتمنحه أبعادا أخرى ولتضفى عليه سمة جماعية متشظية يفرضها الدنو الحسّى من الموت. وذلك أيضاً لا يتفق والمعايير التى يستخلصها لوجون، غير أنه لا يمسخ مشروع السيرة الذاتية، بل على العكس. أيجوز لنا، والحالة هذه، أن نجمد شكل السيرة الذاتية فى قالب محدد، فيما نحن نطالب للجنس الروائى، وإليه تمت السيرة الذاتية بنسب، بإمكان ألا يثبت ويستقر فى شكل محدد؟ هنا أيضا أكتفى بطرح السؤال.

ختاما مؤقتا لهذه المشكلة، أشير إلى أن التناقض بين العمل المدروس والسيرة الذاتية: ضمن الفرضية المنهجية المطروحة آنفا، يكمن بالتحديد فى تعدد الأصوات. ذلك أن العنصرين اللذين يخرقان نظام السيرة الذاتية ـ وهما الشكل الأدبى وتماهى الراوى مع الشخصية الرئيسية ـ يشكلان العنصرين الأساسين فى تعدد الأصوات. فهل السيرة الذاتية وتعدد الأصوات ينقض كل منهما الآخر؟

٣ـ عالم إدوار الخراط

إن عمل إدوار الخراط المرتبط ارتباطا وثيقا بالموت، وتعدد الأصوات يطرح مشكلة السيرة الذاتية من وجهة نظر مخالفة لوجهة نظر محمود درويش، لكنها لا تقل عنها أهمية.

مصارعة الموت

إن الموت طاغى الحضور فى هذا العمل، وإن كان أقل مشهدية مما هو عليه عند درويش. ففى كل فصل نصادف جثة على الأقل: صديق يتوفى فى سن مبكرة (كامل الصاوى، الفصل الأول)، صداقة تقضى نحبها لأسباب تافهة (وفيق راقم، الفصل ١)، غياب وجه أثّر فى طفولة الراوى تأثيرا بالغا (ينّى سالم، ناظر المدرسة، الفصل ٥)، تلاشى إحساس كان قويا فى الماضى، أو حيز مدينة أو ريف انطويا إلى الأبد[١٧]. ويقوم مشروع العمل بأكمله على إقصاء شر هذا الموت أو تدجينه، على الأقل. فحيث تقوم مجموعة من النصوص، التى تحمل نفحة السيرة الذاتية، برصد تلاشى الماضى رصدا موضوعيا إلى حد ما وتسعى إلى استخلاص العبر للأجيال القادمة، أو إلى تدوين تاريخ ما، يكرس الخراط جهده ـ بعيدا عن كل ادعاء علمى أو إيديولوجى ـ للحفاظ على هذه الشعلة التى ألهبت حياته، لاسيما فى سنى الطفولة والشباب. ويعرض له أن يعترف بمشروعه صراحة، بتأكيد ديمومة هذا الماضى:

> لم يكن هذا الماضى جميلا. بل هو جميل الآن، مازال وسيظل. إنه ماثل، لم ينقص...كم من مرة خرجت لكم قائلا: يا ناس، هذا كله ليس الماضى، بل الآن. لكنكم أسرى التواريخ[١٨].

وفى سبيل هذا الغرض يستعمل حيلا وأساليب متعددة.

أولى هذه الحيل لعبة الرياضيات . فها عدد الفصول المعبر عن الكمال ـ وهو الرقم ٧ـ يحيل إلى عالم مثالى، أى إلى عالم لا ينال منه الزمن العابر. أما القياس الذى يقيس به عدد صفحات كل فصل، بحيث تبلغ حوالى الثلاثين فى كل مرة، فيستحضر كمال النظام والعقلانية الذى تحكّم قديما فى العمارة والنحت عند الإغريق فحماهما من شر فتك الإله كرونوس (وكذلك فعل الفراعنة). إنها بنية رياضية، واعية وإرادية بجلاء، تضمن اللازمنية. وذلك مما يتيح للراوى أن يذرع السنين والعقود، ذهابا وإيابا، دون مجازفة وكأنه فى عالم مكتمل مغلق.

وثمة حيلة أخرى: استعمال التمارى (من: مرآة) الخادع للبصر. وتتخذ هذه الحيلة عدة أشكال أخص منها اثنين بالذكر. أولهما ذلك التساؤل البرىء الساذج الذى كثيرا ما يتكرر بعد استدعاء الذكريات: ألا أمارس التوهم فى نقلى لهذا الحدث؟[١٩] ثم تلك الصورة الرائعة التى يتبدى فيها الراوى على شكل بجعة عجوز تحلق فوق المياه وتتمارى فيها وترى فى أعماقها هيكلها العظمى العتيق[٢٠]. أهو ميت فى هذه البيئة المائية التى تحافظ عليه حتى بعد الموت؟ أهو حى، وإن تشنج كميت، فى ذلك العنصر الهوائى؟ المهم هو الحفاظ على الحياة، وإن عن طريق توهمها.

حيلة أخيرة: التوهج الشعرى. توهج يصرح به العنوان نفسه، «حريق»، ويستمر طوال النص بفضل كتابة متوترة،

متحفزة على الدوام، ذات غنائية حادة وإن تحامت الرومانسية. شعرية تعززها رمزية بلغت كمالها من خلال أعماله السابقة، تشمل آلهة المصريين والبجعة ورامة[٢١] دائما وأبدا. ودون أن أتوقف عند التحليل النفسى للعناصر الأولية،على طريقة باشلار، يلفت انتباهى وجود متزامن ومتواتر لعنصرين نقيضين، هما النار والماء. إن تزاوج النقيضين يحافظ على الحياة حتى فى الموت. ألا يبدو هذان العنصران فى نظرة الراوى كما فى نظرة الآخر إليه، ذلك الآخر الحاضر بشكل واضح فى النص؟

التحكم بالتعددية الصوتية

بالرغم من أن التعددية الصوتية أقل منها صراحة هنا منها عند درويش، فإنها تبقى عنصرا يمحور هذا النص فى صراعه ضد الموت. أكثر الأصوات وضوحا هى الأصوات التراسلية وأصوات الأنا الإنشائية التى تقابل الأنا الخبرية. المجموعة الأولى واضحة بيّنة، إنها ترتبط بمختلف الرسائل، حقيقية كانت أو متخيلة، التى تعبر عن رؤى، أو أقله مواقف، متباينة. إلا أننا نلفت الانتباه إلى هذه الازدواجية المرتبطة بصوت وفيق، التى تحيل أيضا إلى لعبة التمارى المشار إليها سابقا. ووفيق هذا صديق يراسل الراوى الذى تشير القرائن إلى أنه المؤلف ـ الراوى، ومن هذه القرائن: أشخاص بعينهم (سامى، جمال شحيد...) أو تفاصيل معروفة فى حياته، أو أعماله الأدبية المنشورة. بيد أن هناك شكا يحوم حول هدية ذلك الذى يراسل وفيق راقم، المرسومة ملامحه بوضوح فى الفصل الأول. إلا أن وفيق هذا يزدوج فجأة ويبدو وكأنه يتماهى مع الراوى نفسه. فوفيق، والحالة هذه، هو نفسه وهو آخر، وذلك الآخر قد يحيل إلى أكثر من شخص، فيما وفيق نفسه قد يحيل إلى الراوى السارد قصته أو إلى شخصية الراوى (التاريخية) المسرود عنها. أهى الدائرة تكتمل وتنغلق أم هى لعبة التمارى التى تمتد إلى ما لا نهاية؟ يصرح النص بهذه اللعبة أحياناً حين يتساءل الراوى حول هذه الرسائل: «أكتبها، أو تكتب لى؟» (حريق ، ص١٦٠).

أما المجموعة الثانية من الأصوات الصريحة، فتتبدى على المستوى الطباعى(بين البنطين السميك والرفيع) مما يقيم تقابلا بين أنا الراوى ـ المؤلف وأنا الراوى ـ الشخصية المتكلم عنها، أو بين الراوى الذى يسرد والراوى الذى يعلّق على السرد. وهكذا يظهر ازدواج صوتى آخر على المستوى الإنشائى.

تتجسد هذه الأصوات، كما عند درويش، فى أساليب وأجناس أدبية متنوعة: السرد، الخطاب، الرسالة، اليوميات الحميمة، التناص... وإن طغى عليها صوت الأنا الراوى المتأجج. إلا أنها تعبّأ لمقاومة الموت، بينما يكمن فيها نفسها، عند درويش، خطر الموت هذا.

السيرة الذاتية وعبر النوعية

بالرغم من وجود عناصر سيرذاتية واضحة، فإن الخراط يقترح على القارئ عقدا روائيا صريحا يفصح عنه فى الصفحة الأولى ثم يؤكده الراوى فى متن النص: «وليست هذه سيرة ذاتية ، بمعنى ما ، وإنما أريدها أن تكون رواية، يعنى» (حريق، ص٢٦).

فمنذ أن صاغ فريدريش فون شليجل، الممثل العلم لمدرسة «يينا» الرومانسية، مبدأه الشهير ـ إن الرواية لا تزال فى صيرورة، وجوهرها الحميم يقضى ألا تكون إلا فى صيرورة لا نهاية لها، دون أن تتكون أبدا [٢٢] ـ لم يعد أحد يدّعى وضع قانون للرواية. فالخراط، إذن، مطلق اليدين فى ارتياد أشكال روائية جديدة، وهو لا يحرم نفسه من ذلك، منذ ما يقارب ثلاثين سنة. ولكن من حقنا أن نتساءل عن خلفية رؤيته أو، فى ما يتعلق بهذا العمل، عن الإيهام الروائى المتعمد.

إن قارنا هذا النص بالتعريف الشكلى الذى يقدمه لوجون للسيرة الذاتية، لاحظنا أن فيه عنصرين شاذين.فمن جهة، هناك الطابع التخييلى فى بعض الرسائل ـ خاصة تلك التى يوجهها وفيق الراوى الإنشائى إلى صنوه، الراوى المخبر عنه. فهذه الرسائل أكثر واقعية من الرسائل الحقيقية، ويمكن أن تندرج فى إطار سيرة ذاتية حقيقية. ولكن هناك، من جهة أخرى، ذلك الخطاب الإنشائى، الذى يقابل السرد، ويشغل حيزا من النص مهما نسبيا. يمثل هذا العنصر دورا أساسيا فى تشكيل واضح عن عقد السيرة الذاتية. ولكن لماذا

حرص إدوار الخراط على أن يضيف هذا التصريح المباشر (بأسلوب إنشائي) حول العقد، إلى نص يقوم بذاته دون تعليق؟ ولماذا فرض العقد الروائي، في حين كان باستطاعته أن يتركه مبهم المعالم، أو أن يقترح عقدا أقل تحديدا، كأن يضع مثلا: نص، محاولة...؟

عن هذه التساؤلات، أقترح إجابتين تتفاوتان في القيمة؛ الأولى أقل أهمية وترتبط بميدان علم النفس. فقد يكون الخراط، مزاجا وثقافة، من الحياء بحيث إنه يحجم عن أن يتخذ من تاريخه الحميم الخاص موضوعا محوريا لنصه. ولذلك يلجأ إلى حيلة تخوله أن يكشف من حياته ماحلا له، دون أن يعطي الانطباع أنه يتعرى للقارئ. فالقضية هنا لا تتعلق بالعلاقة فرد/ جماعة (كما عند درويش) بل بالعلاقة جوانية / برانية.

أما الإجابة الثانية ، وهي الأهم ، فذات طابع أدبي. إذ إنها تكشف اللثام عن موقف أساسي لديه، نستطيع تلمسه في القسم الأكبر من أعماله الأدبية. فمنذ « رامة والتنين» الصادر عام ١٩٧٩ ، بدأ الخراط يخلط الأوراق، فترك ناشره يقترح على القارئ عقدا روائيا لعمل كان هو ليعتبره مجموعة قصصية. وليس بالإمكان قبول العذر الذي تذرع به آنذاك لتبرير هذا التناقض قائلا إن ما حدث هو سوء تفاهم بينه وبين الناشر ، فلو كان الأمر كذلك فعلا، لما أعاد الكرّة.

الواقع أن الخراط يهجس بكتابة مختلفة عن الشائع، ومنشغل بما يسميه هو نفسه الكتابة عبر النوعية[٢٣]. وللتبسيط، لنقل إنها الكتابة النقيض لكتابة محفوظ. ليس بمعنى أنه يحاول التصدي لذلك الفنان الكبير، وبعد أن بسط ظله، بل إنه لا يعدو أن يؤكد عالمه الخاص، الذي بدأت ترتسم ملامحه، على كل حال، في مجموعاته القصصية الأولى التي صدرت قبل أن يصبح محفوظ ما هو عليه، بسنين طويلة. كان هاجسه أن يجاوز الكتابة الواقعية التي كانت تطغى على الرواية العربية، ليبحث عن شكل يعبر عن تعقيد عالم متشظّ وعن الذاتية الخلاقة. وهذا، على الأرجح، ما دفعه مبكرا إلى المزج بين الأجناس الأدبية، وهو مزج شمل في حينه الواقعية والفانتاستيك والرمزية والنفسانية، باعتماد لغة تخالها كلاسية بينما هي تعج بتراكيب نحوية تخالف القوانين وقد قاده هذا المنطق فيما بعد إلى المزج بين السرد وقصيدة النثر، مما أدى به مثلا إلى إنشاء أشكال من الزمنية السردية، لم يبوّبها چيرار چينيت، وهو المرجع المأذون في هذه القضية[٢٤]. وهذا الهاجس نفسه هو الذي حد به في الفترة نفسها إلى الإشادة بالقصة الشعرية عند منتصر القفاش وبكتابة بدر الديب. والأغلب أن في رغبته بكسر الأجناس الكلاسيكية وبخلق هذا النوع «العابر للأجناس» ما يفسر إلى درجة كبيرة طابع العمل الذي نحلله. مربط الفرس هنا أيضا هو التجديد وإبداع سيرة ذاتية مغايرة، إن لم تكن رواية مغايرة.

٤ـ خاتمة

انطلاقا من عمل محمود درويش الذي تعتمل فيه التعددية الصوتية، طرحنا تساؤلين، الأول يتعلق بمضمون لا يخلو من مسحة أنثروبولوچية: هل العلاقة بين الفردي والجماعي، وهي علاقة يستحيل أن تتشابه في مختلف الثقافات وعبر العصور كافة، قد اتخذت شكلا ثابتا على نحو نهائي انطلاقا من الحداثة الأدبية الأوروبية؟ أما الثاني فمرتبط بالتقنية الشكلية: هل السرد القصصي هو الجنس الوحيد الملائم للسيرة الذاتية؟ ثم ترافد التساؤلان في طرح قضية أشمل حول التنافر بين تعدد الأصوات والسيرة الذاتية. وأما انطلاقا من عمل إدوار الخراط، فقد انعقد الإشكال حول رفض السيرة الذاتية، وبشكل أعم رفض كل جنس أدبي يقنن. ولكن ما يتضح في كلا الحالتين، وبغض النظر عن القيمة الأدبية للعملين المذكورين، هي إرادة الإبداع وشق مسارات جديدة، استنادا إلى اختبار الموت اختبارا احتداميا . بهذا يرقى كاتبانا إلى مستوى العالمية. واللافت للانتباه هو أن هذه المحاولة تصدر عن كاتبين لا أصعب من ترجمة أعمالهما. وتلك آية على أن بلوغ العالمية لا يقوم على الإطلاق بالتنكر للذات أو بتقليد الآخرين، فعل القردة. لا يبلغ المرء العالمية إلا انطلاقا من موقعه الخاص، أي من الخصوصية . بذلك يقوم محمود درويش وإدوار الخراط شهيدين على حيوية الأدب العربي المعاصر.

هوامش: *

١ ـ راجع كتابه، **الزمن والسرد**، جزء ٣، در سوى، باريس، ١٩٨٥، ص٤٣٥

Paul Ricœur: **Temps et Récit** 111, Paris, Seuil, 1985.

وفي كتابه من النص إلى الفعل، محاولات في التأويل.

Du texte á l'action, Essais d'herméneutique 11, Paris, Seuil, coll. Esprit, 1986.

يوضح المؤلف: «إن فرضيتي الأساسية في هذا الصدد هي التالية: إن الطابع المشترك في التجربة الإنسانية، وهو طابع يسمه ويمفصله ويوضحه فعل السرد بأشكاله كافة، إنما هو طابع زمني».

٢ ـ نحيل إلى الطبعة الأولى الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧. ولها ترجمتان فرنسية وإنجليزية هما:

- **Une mémoire pour l'oubli,** Paris, Actes Sud, 1994, traduit par Y. Gonzalez - Quijano et F. Mardam Bey.

- **Memory for forgetfulness,** Beirut, August,1982, Berkeley, University of California Press, 1995, by Ibrahim Mhawwa.

٣ ـ منشورات دار المستقبل ، الفجالة، الإسكندرية، ١٩٩٤.

٤ ـ كل الإشارات تدل على أن اليوم المعنيّ هو يوم ٤ آب/ أغسطس.

٥ ـ كان ميخائيل باختين أول من صاغ واستخدم هذا المفهوم، polyphonie، الذي يعبر عنه أحيانا بكلمة «الثنائية الصوتية» (dialogisme) وأحيانا أخرى بكلمة «التنافرية الصوتية» (hétérologie). راجع كتابه المترجم إلى الفرنسية تحت عنوان، **Esthétique et théorie du roman** (Paris Gallimard, 1978) راجع أيضا كتاب تودوروف T. Todorov: **Mikhail Bakhtine et le principe dialogique,** Paris,Seuil, 1981.

٦ ـ راجع: **ذاكرة للنسيان**، ص ١٥.

٧ ـ راجع الفصل الأول من سفر التكوين، في **العهد القديم** من الكتاب المقدس.

٨ ـ **ذاكرة للنسيان**، ص ٥٤٤.

٩ ـ المرجع نفسه، ص ٤٦. ابن سيدة معجمي أندلسي من القرن الحادي عشر الميلادي.

١٠ ـ المرجع نفسه، ص ٥٤. والنص لابن الأثير، المؤرخ المعروف الذي عاش في القرن الثاني عشر ميلادي. وهو مقتبس من **الكامل في التاريخ**، ويشير إلى نظرية شيقة عن خلق العالم، انطلاقا من المقولات القرآنية.

١١ ـ انظر **شعرية دوستويفسكي** لباختين، ص ٤٨ من الترجمة الفرنسية:

- Mikhail Bakhtine: La **Poétique de Dostoievski,** Paris. Seuil.1970.

١٢ـ انظر دراسة باختين عن «أشكال الزمن والزمكانية في الرواية» وهو فصل من **جمالية الرواية ونظريتها**، ودراسته الأخرى خصائص التأليف والجنس الأدبي في أعمال دوستويفسكي»، وهو فصل من **شعرية دوستويفسكي**، ثم كتابه **أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وفي عصر النهضة**.

- M. Bakhtine: "Formes du temps et du chronotope dans le roman", in **Esthétique et théorie du roman.** "Les particulaités de composition et de genre dans les oeuvres de Dostoivski. in La **Poétique de Dostoievski**: **L'oeuvre de Francios Rablelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,** Paris, Galllimard 1970.

١٣ـ العنوان الفرنسي: Philippe Lejeune, **Le Pacte autobiogaphique** Paris, Seuil, 1975.

١٤ ـ راجع: **ذاكرة** .. ص ٧٤، ٨٠، ١٨٠، ١٩١..

١٥ ـ راجع السؤال الذي يوجهه إلى محمود، الراوي، شخص عن موضوع البحر في إحدى قصائده، ص ٢٢٤.

١٦ ـ راجع الكتاب المذكور في الإشارة رقم ١٣، ص١٤.

١٧ ـ هذه الأمكنة تملأ جنبات الكتاب، إلا أن حضور الإسكندرية، كما عهدها الراوي سابقا، يطغى على ما سواه.

١٨ ـ راجع: **حريق**، ص ٢٦، ويمكن أيضا مراجعة مقاطع شبيهة في ص ١٢٨، ١٥١، ١٦٠.

١٩ ـ هذه مقاطع نموذجية: «أم أن ذلك كله من محض خيالي والتباس ذكرياتي وتخليط أوهامي؟» (ص٤٥) «أتخونني الذاكرة أم تصور لي خيالاتي شيئا أكثر واقعية من أي واقع فعلي، أم أن هذا ما حدث فعلا؟» (ص ٩١).

٢٠ ـ راجع: **حريق**، ص ١٦٩.

٢١ ـ **رامة والتنين** هو عنوان رواية الخراط الأولى. ولم تكف هذه الشخصية عن معاودة الظهور في أعماله اللاحقة.

٢٢ ـ راجع كتاب **المطلق الأدبي**، **نظرية الأدب في الرومانسية الألمانية**، ص١١٢.

Philippe Lacoue - Labarthe et Jean - Louis Nancy: **L'absolu littérairre, théorie de la littérature du romantisme allemand,** Paris, Seuil, 1978.

٢٣ ـ راجع كتابه، **الكتابة عبر النوعية**، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

٢٤ ـ خاصة في عمليه: **خطاب السرد** و **خطاب السرد الجديد**.

Gérard Genette: Le discours du récit, in **Figures : 111**, Paris, Seuil, 1972; et **Nouveau discours du récit**, Paris, Seuil, 1983.

الرواية المغربية:
وضع الهوية فى العلاقة مع «الآخر»

أحمد المدينى*

١ ـ الغرب مجدداً للرواية والهوية

فى المسار الذى قطعه الكاتب المغربى (الروائى)، سواء على مستوى تبلور تيمة خطابه أو البناء الجمالى للنتاج الروائى على العموم، نجد الغرب أو «الآخر» بالصيغة التى انتشرت مع العروى[١]، يفوز بحصة معتبرة . إنه حضور يهيمن على الأدب العربى بصورة عامة، وينهض قاعدة لمحاولات التجديد الأولى. ونحن نعتبر أن الاتصال مع الغرب قد أثر بقوة على عدد من الكتاب العرب فى السياق الشامل للمثاقفة[٢]، دعك، بطبيعة الحال، من التأثيرات الجوهرية التى أحدثتها المدنية الغربية منذ العقود الأخيرة إلى القرن التاسع عشر[٣].

ويعلن تاريخنا الأدبى اعترافه الكامل بهذا التأثير، وعلى سبيل المثال ما ذكرته فاطمة موسى من أن اتصال الكاتب العربى بالغرب فى مطلع هذا القرن هو ما سينير أمامه الطريق ويدفعه إلى الوعى بهويته العربية، وبالتالى سيحثه على خلق عالم خصوصى عبر الأشكال السردية الحديثة. أى الرواية والقصة القصيرة[٤]. وتشير الباحثة نفسها إلى أن إقامة «هيكل» فى الخارج هى التى كانت وراء رواية (زينب) بينما سيغتنم «توفيق الحكيم» تجربته فى فرنسا، فيكتب (عودة الروح) ١٩٣٣ و(عصفور من الشرق) ١٩٣٨. وهو ما ينطبق، عندها، أيضا، على يحيى حقى، فى العقد الأربعينى بكتابته (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤، وعلى الطيب صالح فى العقد الستينى مع روايته الشهيرة(موسم الهجرة إلى الشمال) ١٩٦٧[٥].

أما الأدب العربى فى بلدان المغرب الكبير، فقد كان بدوره منجذبا إلى العلاقة مع الغرب، وذلك منذ العقد الثلاثينى. ونحن هنا لا نرجع ، فقط، إلى وجوه التحول المباشر أو غير المباشر التى نجمت عن الفعل الاستعمارى مع

---

* جامعة الحسن الثانى، المغرب.

ما ترتب عنه، ولا إلى استخدام أو تقليد بعض الصور، والصيغ الثقافية أو الجمالية لمعارضة كتابة تقليدية استنفدت روافدها. فلقد تجلى التأثير، أيضا، فى كون هذا الأدب قد انكب على الغرب بوصفه موضوعاً محددا للاستقصاء وليس لمجرد التلميح، وهذا ما تتوقف عنده رواية الكاتب التونسى على الدوعاجى (١٩٠٩ ـ ١٩٤٩) (جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط)[٦]، هذه الرواية التى تتأسس تدريجيا بربط العلاقة مع «الآخر» وفق رؤية خصوصية.

والحق إن إلصاق الجنس الأدبى بهذا الكتاب ليس إلا تعمية، إذ إنها ـ الرواية ـ حسب مؤلفها لا تبتغى أكثر من وصف ما وقعت عليه العين وهى تنتقل بين مرافئ البحر الأبيض المتوسط، وما استراح فيه الكاتب من مقاه وحانات[٧]، فضلا عن أن الرواية حسب الناشر بقيت غير مكتملة[٨]. ما يهم هو طبيعة الرحلة إلى الغرب الذى هو موضوع افتتان، والرؤية المبثوثة فى النص. إن الخطيبى الذى يعتبر «جولة» بمثابة أول رواية فى المغرب العربى يرى أنها تعبر عن رؤية الغرب على أنه امرأة. فالدوعاجى «يجنسن» رؤيته الغرب والشرق معا، محتفظا للأول بالمادية وللثانى بالروحية[٩]. فعلا، إن ما كان يراه الدوعاجى فى تجواله من مدينة «نيس» إلى «نابولى»، ومن «أثينا» إلى «إسطنبول»، يبرزه بصورة جنسية أو تحت صفات أنوثية، وهكذا فإن «نيس» مثلا هى «مدينة الحب الشيطانى، مدينة المتعة»[١٠]. ووهج المقارنة بين الشرق والغرب يظهر قارا فى هيئة معارضة بين سماتها الخصوصية.

وعموما، فإن جميع الروائيين العرب الذين انجذبوا إلى الغرب بلوروا الرؤية ذاتها. الدوعاجى التونسى، والمصريون: يحيى حقى، توفيق الحكيم، طه حسين، واللبنانى سهيل إدريس، والسودانى الطيب صالح، وصولا، إلى المغربى، محمد زفزاف. كل منهم، على طريقته، قدم صورة خصوصية لعالم أغراه. وتنصب الصور مجتمعة على الأغلب فى رافد مشترك، أى فى «جنسنة» المرئى بوصفه وسيطاً لتفجير المكبوت واختراق «التابو» (المحرمات).

ولايقل حضور تيمة الغرب فى الكتابة الروائية المغربية عما هى عليه الحال فى المشرق، وهو ما ظهر فى مرحلة أولى عند عبدالمجيد بن جلون فى سيرته الذاتية (فى الطفولة) التى رسمت لنا طفولة مقسمة بين مدينتين (لندن وفاس) متعارضتين أشد التعارض. غير أنه، وبعد هذا الرائد فى جنسه، ومع روايات أخرى أو روايات سير ذاتية اتخذ حضور الغرب موقعا جوهريا، ومرتبطا فى آن بنوع من البحث فى تطوير الكتابة السردية ولنهج الواقعية. ونحن هنا نفكر، على الخصوص، فى محمد زفزاف وعبدالله العروى. وباستقصائنا للرؤية التى شكلاها عن الغرب، أو فهماها منه، كما تستخلص من عملين أساسين من أعمالهما، فإننا نرغب، كذلك، فى استكشاف النقاط الحاسمة فى تطور الكتابة الروائية لهذا الأدب، التى ساهمت فى رسم نهج الواقعية طيلة الحقبة المؤدية إلى العقد الثمانينى حين ستعرف هذه الكتابة ما نحسبه منعطفا نوعيا.

٢ ـ زفزاف، الانتقال من المعتقد إلى الجمالية

٢ ـ ١

من القصة القصيرة إلى كتابة الرواية عمق محمد زفزاف تجربة تمتد جذورها إلى المحاولات الأولى الرصينة للكتابة السردية فى أدب المغرب. فبوصفه قاصا كان من القلائل الذين وفروا لهذا النوع، فى أدبنا، انسجام التركيب، والموضوع الملائم، والتقنيات الفنية الحديثة. والواقعية عند هذا الكاتب لاتتشيد من مجرد اختيار تيمة اجتماعية أو حول تعليق على أوضاع من طراز اجتماعى. إنها مرتكزة أوليا إلى الانطباع الذى يصدره الواقع والمعيش عنهما، بالانطلاق من الخصوصى لا النمطى، أو بالأحرى باتباع نهج يقدم النمطى متفردا. وليس أقدر على ذلك من سرد يهتم بالدواخل والصور الذاتية. فانطلاقا من اللحظة التى لم يعد فيها الكاتب مقتصرا على معاينة المعطى المباشر، وبحساب فهمه بأن الالتزام المطلوب منه من وسط سوسيوثقافى مشبع بمفاهيم دوجمائية إنما يقود إلى استلاب الأدبى لأهداف سياسية، عندئذ سيتبلور التزامه فى صورة وعى عميق بالطابع التركيبى للأوضاع الممكن معالجتها. والحدود بين متاعب الحياة المادية والحزن الداخلى تصبح حتما شفافة، مرجعة بذلك الصورة الواحدة إلى أوجه متكاثرة، متعددة الدلالات، بهذا يتقدم الذاتى على النمط الثقافى (Le Conventionnel)، دون التنقيص منه كليا، إذ يبقى عموما معلمة الدلالة الشاملة

للنص. إن لم نقل عمادها فيما يتوصل الذاتى إلى إبلاغ رسالته ، قوله ما بين السطور خالقا بذلك بعد واقعية جديدة .

وبانتقاله من القصة القصيرة إلى الرواية يحذو «زفزاف» حذو سابقين له، كأنما ليؤكد أن تعلم السرد المقتضب هو اختبار ضرورى إن لم يكن حتميا، أحيانا، يسبق كتابة الرواية، بمعناها الصحيح. على أن ما يتميز به هذا الانتقال عند زفزاف كونه يتحقق بإبراز الأنا الفردى كصيغة فى توسع قياساً بالصيغة الأخرى، المحتكرة عموما والممثلة فى التبنى التام للتيمة الاجتماعية. وبالإمكان رصد انتقال مماثل عند مبارك ربيع، وهو ما ظهر لنا ذا دلالة أكبر عند زفزاف، ذلك أن روايته الأولى (المرأة والوردة)[11] تكشف عن فضاء آخر غير ذلك الموصوف عادة فى الكتابة الروائية لأدب المغرب. إنه فضاء الغرب الذى حام حوله كل الكتاب المغاربة وهم يحاولون السيطرة على تقنيات السرد، والذى يشغل مكانة مهمة لا فى النقاش الثقافى لبلدان المغرب العربى الباحثة عن هوية جديدة، وحسب، بل أيضا، فى سلوك ووعى الأفراد، وهو ما يعمل الكاتب على نقله إلى عالمه الأدبى.

٢ـ٢

باختلاف عن الحوافز الثقافية مثل التى أنجبت الكتاب الشهير للطهطاوى[12]. فإن محمد زفزاف يعيد ربط الصلة مع التقليد الذى دشنه التونسى على الدوعاجى ثلاثين سنة قبله بسفره إلى الغرب جسداً وكتابة. صحيح أن التماهى فى (جولة بين البحر الأبيض المتوسط) كامل بين السرد والشخصية، وهو ما يصرح به الكاتب مباشرة فى قوله «قررت كتابة هذه الرحلة التى قمت بها خلال صيف ١٩٩٣»[13]. عند خلفه المغربى يصبح التخييل هو قطب العمل واضعا فى الصدارة شخصية (= بطلا) فى رحلة استكشافية للغرب، وهو ما يمنع وجود تشابهات عديدة بين السارد وموضع سرد تقرب محكى الرواية من الرواية السيرذاتية، وهو ما لن يفوتنا التوقف عنده فى حينه.

٢ـ٢ـ١ـ

تستهل (المرأة والوردة) بمقطع شعرى من طراز قصيدة النثر يعلن الأسباب التى دعت بطل زفزاف للقيام برحلته من طنجة إلى أسبانيا، أى من الجنوب نحو الشمال.. «بينى وبين نفسى/ عالم من العرب/ من المجالات والخرائط، آه يا إلاهى/ لأستطيع أن أتكلم»[14]. إنها الرغبة فى الكلام والتفتح، للخروج من عالم «هؤلاء العرب». ثم تظهر شخصية ثانوية سبق لها أن عاشت فى أوربا لتنورنا، فى صورة تعليق، بأسباب الانزعاج، مشجعة الشخصية الرئيسية على السفر:

.. إننا محظوظون فى أوربا أكثر مما نحن عليه هنا فى الدار البيضاء.. هنا تسيرنا أقلية بيضاء من المغامرين والقوادين وبائعى نسائهم، فيبنون الشركات ويستثمرون الأموال، ويطردوننا من المقاهى والمراقص... وهكذا فلا مكان لك أو لى هنا فى هذه المدينة الكبيرة إلا إذا كنت ذا بشرة بيضاء وتتكلم الفرنسية بطلاقة الباريسيين، وإذا استنجدت بشرطى ضربك على رأسك وقادك إلى المركز حيث تشم رائحة الوسخ والقذارة.. إنى لا أقبل وظيفة هنا فى الدار البيضاء، حتى لو تقاضيت ألف درهم. لأننى هنا أشعر بأن إنسانيتى مفقودة. ولكن هناك تستطيع أن تصير ما شئت. وهناك، لك أن تشاء أو لا تشاء. ولا أحد يشاء فى مكانك مثلما هو الشأن هنا... اكتشفت بالحدس فقط، عندما وقفت فى البوليفار بطنجة، أن تلك الأراضى التى تظهر لى عن قرب وراء البحر الأزرق هى عالم مسحور رائع... قضيت هناك أربع سنوات وعشت مثلما يعيش الملوك والأباطرة... أربع سنوات لم أشتغل، كنت آكل وأشرب وأرتدى أفخر الثياب وأنكح أجمل النساء[15].

من هذه الفقرة يمكن استخلاص الحوافز التى دفعت بطل زفزاف ـ ربما الكاتب نفسه ـ لخوض البحر نحو الغرب، هذا العبور من محيط سوسيوثقافى إلى آخر، وهى التى نلخصها فى الآتى:

ـ أوربا معادل للحظ الحسن.

ـ فى المغرب أقلية من «البيض»[16] تستولى على كل الامتيازات.

ـ اللغة الفرنسية هى مفتاح النجاح.

ـ فى أوربا كل شئ، مباح، كل شئ فى متناول اليد، والإنسان سيد نفسه.

ـ أوربا عالم فاتن ورائع.

ـ أوربا عالم مثالى حيث جميع المتع الحسية ملبّاة.

هذه إجمالات مجموعة «البراديجمات» التى تتوالى بثبات عبر الرواية كلها، نسمعها محكية ومنطوقة فى الحوار كما يستعيدها المونولوج الداخلى. وهى منذ البداية تمثل المغناطيس الذى سيجذب البطل إلى عالم المغامرة مفتتنا بإغراءات محاوره، وقاطعا الخطوة الأولى بعبور مضيق جبل طارق للنزول فى أرض إسبانيا، أو ليس من هنا يبدأ الغرب، الأرض الموعودة؟!

وإذا كان الدوعاجى قد اختار التنقل بين عدة موانئ غربية، أو بالأحرى حاناتها وملاهيها، فإن زفزاف قصد مكانا واحدا هو مدينة (طورمولينس (Torremollinos)، المصطاف الشهير بساحل «الكوسطا ديل صول» الإسبانى، حيث يتوافد الأوربيون صيفا من كل مكان، هنا الفضاء هو المرآة التى يفترض أن تعكس صورا شديدة التعارض مع الأرض الملعونة، أرض الوطن الأم (= المغرب).

٢ـ٢ـ٢ـ

إنما قبل هذا، ما الذى يحكيه المؤلف؟ وهل من هدف وراء السفر؟ وما هوية بطله؟ من البداية لابد أن نشير إلى أن ليس ثمة كثير مما يمكن اختصاره، لا بسبب ندرة المعلومات التى يحملها السرد، ولكن لأن المؤلف يبنى حكيه فى حركة دائرية يقع البطل محمد ـ وهو اسم المؤلف أيضا ـ فى قلبها. فكل شئ حوله، من كائنات وأشياء تلتقى وتفترق لتجدد اللقاء وسط هذا الفضاء المعبود ومصدر الإحباط فى آن. فبين التجول فى الشوارع، والاستحمام بالليل والنهار، والاستراحات فى باحات المقاهى للتطلع فى وجوه المارة والتلذذ بأجساد النساء، والانتقال إلى سهرات راقصة ؛ بين هذه الأجواء المختلفة يعتقد محمد أنه غزا حقا «الأرض الموعودة». إن هذا الإيقاع الذى يستأنف يوميا تتخلله لحظات يهيمن فيها شعور الإحباط نتيجة ما يحس به البطل من تعارض بين معيش السفر وهويته الحقيقية.

ولعل الكاتب، وعيا منه بمحذور وقوع قصته فى رتابة مسار شخصى ونمطى، لايخلو من فولكلورية، سيختار لكسر حلقة الدائرة إدخال حكاية بوليسية أبطالها محمد دائما، ثم جورج وآلان. وهما فرنسيان متسكعان جاءا إلى «طورمولينس» بحثا عن المغامرة، وخلافا لمحمد فإن الجنوب بغيتهما، وطنجة ما يجذبهما، يذهبان إليها لجلب عشبة الحشيش للاتجار بها فى أوربا. ما نهاية هذه المغامرة؟ فالرواية تنتهى بمحاكمة حلمية وكافكاوية ينصبها البطل نفسه من أجل تبرير فعله والتنفيس أكثر ضد كل القيم التى تخنقه، مدركا أن خلاصه لن يأتيه إلا من الغرب، أى من «سوز» الدنماركية.

أجل، إن الأمر يتعلق بسوز، فيما الباعث ليس سوى جملة متقلبات عابرة، إن حبل الحكاية منسوج بالعلاقة الجنسية التى تربط محمد بسوز، الفتاة الدنماركية التى التقاها فى المصطاف الإسبانى، وحولت العلاقة التى حققت له الإشباع الجنسى إلى مناسبة لتفجير المكبوت بما جعله يتصور أنه يقتص من الحياة كلها. وهذه الحكاية مسرودة على مستويين: مستوى اللقاء العابر والطبيعى بين رجل وامرأة، من جهة، ومستوى المقارنة التى تقيم التعارض بين عالمين، من جهة ثانية:

> وهكذا، فلسوز، رائحة متميزة لا كباقى روائح النساء. تتسرب هذه الرائحة بليونة... حيوية، منعشة، دافئة، مثل المطلق(١٧):

> جلست سوز إلى جانبى فوق السرير. كنت ما أزال عاريا وقد أغلقت زجاج النافذة. أحكمت الستارة السوداء. حاولت سوز عبثا أن تقنعنى بفتح النافذة. قلت إن الناس مجتمعون وإن ذلك غير ممكن. قالت: لايهم، قلت: كلا. شئ مهم..(١٨).

مثل هذه الوضعية تكشف عما هو أكبر من وجود تباعد فى المبادئ الأخلاقية إذ إننا إزاء رؤيتين للعالم متعارضتين كليا:

> كل شئ فى هذه اللحظة [مع سوز] له وجود ضرورى. أشعر بالتناسق فى كل شئ لا بالتنافر.

شعرت أن سوز، لا كأية امرأة أخرى، تعرف كيف تساهم في إعطاء العالم الحنان والعذوبة والتناغم .وعلى العكس فبعض الناس اللائي عرفتهن، كن يجعلن العالم يكشر في وجهي وأشعر بخوف وإرهاب[١٩].

وبصرف النظرعن سوز، فإن المقارنة والتعارض بين الشمال والجنوب يتحولان تدريجيا إلى تيمة مستقلة، فمع كل صورة مرئية في «طورمولينس» ثمة أخرى نقيض لها، مكروهة، في مسقط الرأس. فالمتاجر المتخمة بالمواد الغذائية تحيل محمد إلى سنوات الفقر، «في سنوات معينة كنا نعاني من الجوع الشديد والفقر ـ قيل إذ ذاك إن العالم كله كان يجتاز أزمة اقتصادية ـ غير أنه في حقيقة الأمر لم يكن العالم هو الذي يجتاز هذه الأزمة ـ ولكن ـ العائلة ـ عائلتي أنا ـ لذلك كان أبي يعود بأي شئ يستطيع أن يملأ البطن حتى ولو كان براز بعض الحيوانات»[٢٠]. التجول في الشاطئ، الهواء والرمل، كذلك تتحول إلى عناصر للمواجهة بين عالمين:

> مشينا دون أن نتكلم. شعرت أن الرمل تحت قدمي لايشبه رمل شواطئ الوطن، حتى الهواء كان غريبا إلى حد الجنون. حتى حركات انخفاض وصعود الرئتين في القفص الصدري تغيرت ،صارت ذات نسق آخر حي. في السابق كان كل شئ رتيبا. كنت أشم الهواء وأشعر بقيود حديدية تكبلني ،الآن، ورغم الخوف الهائل يختفي وراء أحلامي، شعرت بالحرية[٢١].

في كل لحظة ينبجس الإحساس بالإحباط في قلب وسط الرفاه، ويعجز محمد عن الإفلات من ضغط مقارنة معيشه، مع معيش الآخرين المقابلين له في العالم الذي ارتحل إليه، خاصة آلان، المفلس مثله ،لكن مع الفارق؛ ذلك «أن طفلا صغيرا منبوذا في حي فقير من أحياء مملكة النمل السعيدة، لايشبه بأية حال طفلا يشتغل أبوه صحفيا في «الكنار أنشنيه»:

> ابن صحفي مهما يكن لايستطيع أن يعيش مثلما عاش ابن لاأحد.. ابن لاشئ. ابن نفسه. أما ابن لاشئ ابن لاأحد... فإنه في حالة الانهزام والسقوط ليس أمامه سوى المضي في طريق الانهزام والسقوط من جديد[٢٢].

٢ـ٢ـ٣ـ

بيد أن القيمة الرئيسية التي يتبأر حولها الخطاب وموقع البطل ترجع أساسا إلى الحرية والتفتح ، إلى سلطة تحقيق الذات والتحرر من إكراهات الماضي والجنوب . وهي قيمة مرتبطة على الدوام في وعي بطلنا وسلوكه بإمكان إرضاء الرغبة الجنسية إلى الدرجة التي تصبح معها الحرية مرادفا للجنس، وهما معا يمثلان الوجه والقفا لعالم معبود، أي للغرب مطلقا. والفقرات الموالية لها أيما دلالة في هذا المعنى:

> وضعت سوز كل جسدها الآن تحت تصرفي شعرت بالدفء والحرارة وكل شئ. وأيضا، الحرارة، المطلق، وكل شئ»[٢٣]، «وبالنسبة لي، الشيء الأساسي والضروري حتى في أدنى مراحل الإنسان الحيوانية هو أن آكل وأشرب. أتزود بطاقات حرارية تجعلني أرى العالم بوضوح، لا من وراء ستر الضباب»[٢٤]، «صمتنا بهدوء [بعد فعل الجنس مع سوز]، شعرنا بالأمن في العالم. كان العالم كبيرا لكنه صغير تحت ملكنا. على الأقل، تحت ملكي الخاص. يمكنني أن أذهب أينما أشاء وأحل أينما أشاء.. فلا أحد ولاشئ يمنعني. هذه إحدى اللحظات التي أشعر فيها بالرهبة وتتباطأ أنفاسي، تصير رتيبة.. أعترف لنفسي أنها صارت حرة.. تعيش حرية مطلقة عفوية. تتضخم حريتها وتنمو في الوقت الذي تسقط فيه كل العراقيل التي نماها الماضي، وولدتها تجارب بسيطة ومعقدة في نفس الوقت[٢٥].

على أن جنسنة الرؤية للغرب عند زفزاف لاتأخذ بعدا أحاديا، لا سيما أن البطل الذي يشخصها يتعرض خلال السرد لتحولات مستمرة، رغم أن مثاله لايتزحزح. من المفيد في هذا الصدد أن نسجل أن إحدى الخصائص الجوهرية

لهذه الرواية هى كشافة المونولوج الداخلى، الوسيلة التى يشتغل بها، وهى الشخصية بمعدى عن رتابة مجرى الحديث فى الحكى. وإن كان محمد لايفلت أية فرصة ليعبر عن افتتانه بكل ما له صلة بمجتمع الاستهلاك الغربى والقيم المضمرة فيه. ويسهل علينا مماهاته بجيل الكاتب زفزاف، أو على الأقل بقسم تمثيلى فيه، منشبق من عهد الاستقلال، المحبط فى مطامحه، والموضوع فى منعطف ثقافتين، ثقافة أقرب إلى الماضى لاتترك ممارستها الإيديولوجية والسياسية سوى هامش ضيق لتفتح الفرد، وأخرى - رغم ما تثيره من حذر إزاء الاستعمار - فتحت الأذهان على طراز حياة جديد، وشكلت قطب جاذبية تولد عنه تجليات سوسيو - ثقافية مختلفة. على أن هذا التماهى لن يذهب بنا بعيداً، إذ ربما بتر ما هو متفرد فى رواية، فى كتابة سردية تنبذ فعل إعادة إنتاج الواقع وقد تجاوزته بتحكمها فى أدواتها ونباهة مقاربتها للفضاء السوسيوبشرى. إن زفزاف، قاصا أو روائيا، من النزعة التبسيطية وحس البداهة اللذين قد يهددان بالسطحية مصير الشخصيات - وربما شخصيته هو - ذلك أن الافتتان بالغرب لايمكن أن يقوم بمفرده عمادا لعمل روائى كما هو الشأن فى جولات الدوعاجى أو عند سهيل إدريس نفسه الذى لا يبحث بطله فى (الحى اللاتينى)[٢٦] فى النهاية، وعبر سفره إلى فرنسا، سوى عن التصالح مع تقاليد بلده.

٢-٢-٤-

تعتمد (المرأة والوردة) بناء تدريجيا فى تقديم شخصية محمد. فإذا رأيناه فى الفصول مفتتنا بالاستعراض الجنسى الصيفى الذى تمنحه «طورمولينس»، رمزاً للغرب كله، على غرار «نيس» الموصوفة من قبل الدوعاجى بكونها مدينة الشباب الذهبى، والعذوبة والحب الشيطانى[٢٧]، فإننا سنراه لاحقا، وحين سينطفئ عطشه مؤقتا، يعيد النظر فى علاقته، بالمحيط الأجنبى بنبرة تشكيكية، واستفهام تشاؤمى منطلقا من مسألة الهوية الفردية، عبورا بإعادة النظر فى هوية الآخرين، هؤلاء الذين جاء لمقابلتهم، ومنتهيا فى آخر المطاف، إلى مصير ما هو بالمصير، منفتح على المجهول.

ونحن إن افترضنا السؤال التالى: من هو محمد؟ جاءنا الجواب بطريقة صريحة، وبانسجام مع وضع الشخصية فى القصة. على سبيل المثال نورد الآتى:

«الشئ الأساسى والضرورى... هو أن آكل وأشرب. أتزود بطاقات حرارية تجعلنى أرى العالم بوضوح، لا من وراء ستر الضباب. ضباب الجوع والبؤس»[٢٨]، «ولكنى متأكد أنى لا أملك شيئا سوى عضو متدل أنهكته حرب الاستنزاف من أجل لقمة العيش»[٢٩]: «الآن فكرت فى شئ كل واحد مثلى مهاجر، سائح، أو لص، أو لوطى/ أنا مهاجر، نفسيا وكل شئ..»[٣٠].

ومن المؤكد أن هذا الطائر المهاجر، وهو ينظر إلى جسده النحيل فى الشاطئ، يبعد عن نفسه كل خجل، فهو يعرف نفسه، من البداية، كالآتى: «لم أكن معطوبا جسديا، بل نفسيا»[٣١]. ولا عجب إذا كان اكتشاف هويته سيتجلى أيضا بتعبيرات مجازية:

«الحلم أو اليقظة عندى سيان»[٣٢]، «الوهم هو دينى، والصمت هو دينى»[٣٣]، «يحصل لى ألاأفرق بين الحلم واليقظة. ولا أعلم إذا كان ذلك شيئا مهما أم لا. وأتساءل: ما هو المهم فى حياتى؟ لا أعلم. إننى أعيش لأننى هكذا. بلا فلسفة. وقد تكون اللامبالاة طابع تفكيرى. لكننى لا أعى شيئا سوى دفء العالم أحياناً»[٣٤].

إنه « مثقف أولا قبل أن أصير مهربا. إنى مثقف بائس»[٣٥]، «هدفى هو أن أكتشف حياتى على طريقتى»[٣٦]. كل هذه الخصائص المعلنة بتعثر فى النص تثير، سطحا وعمقا، سمات شخصية إشكالية يعطى مسارها للرواية دلالة جوهرية.

وأخيراً، هل اكتشاف الشمال، ورفض الأنا الجماعى (فى البلد الأصلى) لصالح الأنا الأجنبى، والغزو للغرب (سوز) قادر على دفع الرحلة إلى القطيعة، إلى نقطة اللاعودة؟ هل هى قادرة جميعها حقا على إقناعه بالانقطاع عن جذوره؟ وهل الغرب يمثل فعلا البديل المنشود؟ أثناء نوم محمد إلى جانب سوز يسمعها فى الحلم تقترح عليه الزواج:

«فكرت مليا ـ يا إلاهي! ما هذه الحيرة والعطالة فى دماغى. إن ساعة الاختيار قد حلت. ما هى إلا فرصة تتاح فى العمر كله.أنا؟ من أى جنس أنا؟ عربى. ما لكل العرب تتحقق فرص مثل هذه»(٣٧). وبالفعل، فإن الاختيار صعب، فثقل الماضى يبقى رازحا لحد التشويش على صورة الحاضر:

حركت قدمى وتذكرت كل ماضى السيىء الذى عشته واحدا مثل الملايين فى قرى قذرة منتشرة فى جبال الأطلس أو جبال الريف أو سهول الشاوية أو صحراء طنطان المترامية. وتذكرت صوت آلامى الكثيرة التى قصمت ظهرى الضعيف(٣٨).

وفى المقهى، وهو يتطلع إلى وجوه المتجولين، وبرفقته جورج وآلان، يلح فى هذا المعنى: «وبديهى أننى لست وسطهم فى هذه الظروف الحرجة التى أعانى منها فى العمق. العمق الذى لايدركه أحد غيرى»(٣٩). والشئ نفسه بالنسبة إلى القادمين والرائحين أمامه، ذلك أن «رؤوسهم فى الأغلب الأعم شقراء وسحناتهم تختلف عن سحنتى. وجوه يبدو عليها أنها من تاريخ غير تاريخى، ومن منطقة مهما قيل فهى ليست منطقتى»(٤٠).

٢ـ٣

ماذا يبقى من الغرب إذن؟ وماذا يبقى من رواية العلاقة مع الغرب هى مدماكها؟ ولأى مصير سيؤول محمد، الطائر المهاجر المعذب بتعاسة أصوله، الذى لايجلب له السفر إلى الأرض الموعودة الخلاص المنشود؟

فى سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة نجدنا مدعوين إلى مزيد من توسيع الدلالة التى يأخذها «الآخر» فى علاقته مع «الأنا» فى (المرأة والوردة) ؛أى أن نقرأ هذا النص من زوايا مختلفة، وننطق، ما أمكن، المسكوت عنه فى خطابه. بعبارة أخرى، إذا كانت رواية زفزاف تندرج فى نوع التقليد الروائى الثقافى العربى، الذاهب من اكتشاف الضفاف الأخرى للمتوسط بإعلان إعجاب لامشروط للمدينة الغربية، مع إعادة النظر فى مكونات الهوية الوطنية، فإن هذه الرواية هى، أيضا، نتاج مظهر آخر للمثاقفة حين تبين أن اكتشاف الذات يمر عبر الآخر. وهو ما يعنى أنه يجب أن نضيف إلى هذين الفضاءين فضاءً ثالثا هو هذا المكان الخصوصى للتوتر السيكولوجى، الثقافى والتاريخى، الذى يتولد من داخله وعى جديد. وإذن، فالغرب أبعد من أن يمنح الخلاص لمن يستنتج، وهو يتفحص الوجوه أمامه، أنهم ينتمون إلى تاريخ ومنطقة غريبين عنه.

إن الرحلة إلى الضفة الأخرى للمتوسط، كما هى مشخصة فى الرواية، تعد، أيضا، مناسبة للانتقال من مستوى للتعبير إلى آخر، نعنى إلى نهج السيرة الذاتية، رغم غياب المؤشرات الأصلية الخاصة بهذا الجنس(٤١). رغم ذلك توجد بعض العلامات التى تسمح لنا بإخضاع المحكى لقراءة سير ذاتية، مع العلم أن استعمال ضمير المتكلم أداة لنقل الخطاب لايمكن أن يعد وحده الدعامة الكبرى فى هذا المجال(٤٢)، إنما لاشئ يمنعنا من التشكيك فى هذا السارد المحظوظ بموقعه الرئيسى، فى شأن إخفاء أو كشف بعض المعلومات المتصلة بالمؤلف(٤٣). ففى المحاكمة التى ينصبها البطل وهما لنفسه يقدم لنا ـ ربما عمدا ـ معلومات تؤهل لتعرف هوية المؤلف: سنة الميلاد ومكانه، المهنة وبعض الإشارات عن وضعيته الاجتماعية. وإنه لرمز ذو دلالة أن نلاحظ أن هذه الجذاذة الوصفية تعود لتتكرر فى روايات لاحقة لزفزاف، خاصة فى (أرصفة وجدران)(٤٤)، و(الأفعى والبحر)(٤٥) و(الثعلب الذى يظهر ويختفى)(٤٦). فى مجموع هذه الأعمال يتماهى السارد كلية مع الفاعل الرئيسى فى القصة، وهو لايحتل حقا الموقع المنوط به، أى موقع الشخصية المتخيلة التى دورها سرد الحكاية. علينا إحصاء العلامات التالية: طفولة مدموغة بالحرمان، انعدام العطف والحنان، مجرى حياة مترددة ماديا وسيكولوجيا وثقافيا، ورفض للنظام الاجتماعى والسياسى القائم، الملائم لأقلية من المحظوظين، هذه العلامات القاصرة كلها التى تطبع شخصيات روايات الكاتب مستوحاة من حياته نفسها. ونحن لو تساهلنا فى عدم إشهار ضمير المتكلم السير ذاتى أمكننا القول بأن زفزاف قد نقل سيرته إلى مركبة التخييل الروائى دون أن يتخطى، من أجل ذلك، أو يضحى بما هو من صميم هذا النوع من السرد. إن إقراراً من هذا القبيل، ينهض من جانبنا على

فرضيتين: الأولى فحواها أن الفضاء الأجنبى الذى تدور فيه تكوينات الرواية يسمح، بحكم مغايرته، بتفتح الفرد، ويمكنه من التنفيس عما هو مكبوت لديه عادة، إذن، بتصفية الحساب مع ماضيه بانتهاج خطاب ملائم للنبرة الذاتية وقريب من التجربة الأوتوبيوجرافية . فيما تعتمد الفرضية الثانية ربط عمل زفزاف بالتحول النسبى فى الكتابة الروائية بأدب المغرب، المتنقلة باحتشام من سرد ذى طابع موضوعى، ملتفت أساسا إلى الخارج، إلى حكى بديل يمتح جوهره من التجربة الفردية للمؤلف. وهو لعمرى توجه سيتأكد بكيفية ملحوظة خلال سنوات العقد الثمانينى معينا منعطفا دالا فى إنتاج الرواية عندنا. كيفما كان الأمر، وسواء تعلق الأمر بـ «أنا» سير ذاتى، أو بخطاب شخصية مندمجة كليا فى وضع الرواية، فإن رواية زفزاف الأولى، والأكثر تمثيلية لديه، لكونها ستتحول إلى منجم لأعماله اللاحقة، تتميز بتطور نوعى لتقنية السرد، ولأسلوب الكاتب الذى يعرف كيف يصف، ويصنع الشخصية، ويقدمها فى طرح دلالة النص.

٢_٤

أجل، إن الكتابة السردية فى روايات زفزاف لم تستوعب الواقعية بوصفها مضمونا أو رسالة ينبغى توصيلها استجابة لحاجة مطلوبة، بل إنها علاوة على ذلك، بنت عالمها، وبلورت رؤيتها، وصاغت معانيها متكئة أساسا، على أدوات هى بنت التخييل الأدبى. وبإمكاننا الوقوف عند هذه الخاصية إذا ما عالجنا إسهام هذا الكاتب فى باب القصة القصيرة، كيف أمكنه نمذجة فنيتها قالبا وتقنية متجها بها فى أفق النضج الحقيقى. صحيح أن القص القصير والرواية يتمايزان فى خصائصهما، إلا أن التقنية ذاتها لاتتبدل، لاسيما إن أخذنا فى الاعتبار طابع اقتضاب روايات زفزاف، فهو ـ على الرغم من توفره على فضاء نصى مفتوح تؤهله الرواية عادة ـ حريص حرصا ملحوظا على التشذيب إلى أقصى حد، واطراح التفاصيل الفائضة والنافلة، كل عبارة فى السرد لها وظيفة حاسمة سواء للوصف أو الفعل أو تطور الشخصية، ومن جانب آخر، يجدر بنا أن نسجل أنه مع وجود التقاطع أو التمفصل بين المؤلف والسارد والبطل، كما سبق التنويه، فإن أدوار السارد والبطل قل أن تثير أى خلط. فإذا كان الواحد ينوب أحيانا عن الآخر، فبوسع القارئ دون صعوبة تذكر تحديد موقع كل منهما. أما الخطاب الروائى، فهو يتناسل من الحركة الداخلية تنشطها الأفعال والأجواء الشعورية للفرقاء. وهو ما يفيد، بتعبير آخر، أن التيمة أو الرؤية المستثمرة فى الرواية تزدهر فى تركيب العناصر التى يضعها المؤلف فى خدمة حكيه، عناصر من طراز تقنى (تكنيكى)، وأسلوبى ودلالى[٤٧].

لايفوتنا أخيرا التنبيه إلى أن علاقة المؤلف بالغرب توجد، أيضا، على مستوى التعلم الثقافى والأدبى، إذ بإمكاننا ملاحظة مدى تمثله جمالية الرواية الحديثة، والفرنسية منها خاصة، وهو ما يسمح لنا باستخلاص أن العلاقة مع الغرب على الأقل من خلال العمل المدروس، تتجلى فى صورة تركيب بين قيم معتقدية وأخرى استطيقية. وقد كان من السهل على بعضهم ـ وأنا منهم ـ إدانة (المرأة والوردة) لدى صدورها، والتسرع إلى رجمها بالاستلاب[٤٨]، غير أن ما فاتنا هو أن الحداثة فى الرواية أو أى شكل من أشكال التعبير والفكر، لايمكن بلوغها بإقامة التطابق بين القيم التقليدية والأشكال الحديثة.

ينخرط بطل محمد زفزاف فى مصير شخصى، ويتصرف كما يحلو له ضد جميع ضغوط محيطه. صحيح تماما أنه لا يستطيع شيئا كثيرا ضد أسباب إحباطه، ولكن هذا بالذات هو ما يؤجج إحساسه بفرديته، وهى قيمة جديدة من قيم الواقعية الجديدة. وها هو ذا، فى نهاية المطاف، يعود إلى نقطة الانطلاق، ولايملك إلا أن يرسل نداء حارا إلى سوز. «أحبك وأحب الدانمارك. أنتظر دائما أن تنقذينى. أحبك..»[٤٩]، مدركاً أن لا سوز، ولا الغرب هما ما يمثلان خلاصه الحقيقى.

٣ ـ لحبابى: الحقيقة الفلسفية على محك القيمة الفنية

٣_١

إذا كان بطل زفزاف، كما عرفه بنفسه، هو ذلك المثقف الصعلوك، ابن نفسه، ودون روابط حقيقية تشده إلى نظام ينبذه ميمّما شطر الغرب بلاعقد ، فإن بطل محمد عزيز لحبابى مثقف بدوره، بل إنه حاصل على دبلوم فى

الدراسات العليا من القاهرة، وعلى الدكتوراه من جامعة السوربون الباريسية. بيد أنه، خلافا لصاحب (المرأة والوردة) فإن بطل (جيل الظمأ) (٥٠) يقوم برحلة معكوسة، أى يعود إلى أرض الوطن، بعد إقامة فى الغرب. إن المسار هنا مقلوب، وهو القلب الذى ينبغى اعتماده لإعادة تركيب الأحداث أو العقدة اللذين يقودان إلى نهاية محتومة. رؤية محمد تتكون ببدء السفر من الدار البيضاء، عبورا بطنجة، ذهابا إلى إسبانيا، بينما رؤية إدريس تنفتح على إعلان عودته من باريس، وهى عودة تطرح، من البداية، مشكلة اختيار: «لقد رجع إلى المغرب منذ ستة شهور، ومازال حتى الآن فى دنيا من الحيرة والغموض لا يجد سبيلا إلى الاختيار» (٥١). هو أستاذ جامعى، بينما «الهدف الذى يسعى إليه» هو أن يصبح كاتبا أديبا (٥٢). وتمتنع الرواية عن تقديم أى تفاصيل عن التغير الذى طرأ على إدريس إبان إقامته فى الخارج، باستثناء مقطع واحد فيه قريبة له وهى تعدد مآخذها عليه:

> ها، ها!.. أفى سبيل مثل هذا غادرتنا إلى بلاد الكفرة المارقين؟ ألا تتناول طعامك مثل باقى الناس بل بالسكين والشوكة... علموك أن تلطخ شعرك بالعطور مثل النساء.. علموك أن تحلق لحيتك... حتى شاربيك حلقتهما. إنك امرأة، أين علامات الرجولة.. بدل أن تسير على قدميك مثل جدودك علمك الكفرة أن تستعمل «التوموبيل» وتركض مثل المجنون، آه، آه (٥٣).

خطاب يذكرنا بعبارات قيلت قبل عشرين سنة على لسان «عمى بوشناق» بطل قصة قصيرة للكاتب عبدالرحمن الفاسى. ما ينبغى استبقاؤه والحالة هذه من (جيل الظمأ) وخصوصا إزاء العالم المرجعى الذى سيظل مخفيا، بما أنه واقع فى مرحلة ما قبل العودة إلى الوطن، هو الحيرة، واختلال التوازن، والتشوش المتولد عن الاتصال بالغرب، الذى يحث تبعا لذلك، على رد الفعل، أى الوعى واتخاذ موقف من الذات كما من المجتمع. و«الآخر» يمثل من جديد سبب توتر، خالقا وضعية صدامية بين «الأنا الأصيل» والأنا الآخر، المتولد عن المثاقفة. بإمكاننا قلب هذه الأطروحة فيما لو عمدنا إلى تأويل مغاير، ذلك الذى، من منطلق عنوان الرواية وإشكالاتها، يدرجها فى إطار اهتمامات ومطامح جيل الاستقلال مباشرة. لابد من أخذ هذا بعين الاعتبار دون أن ننسى بأن قسما من هذا الجيل قد تأثر عميقا بالثقافة الغربية إلى حد أن هذه العلاقة الضمنية التى يقيمها بطل لحبابى بالعالم الخارجى، المتروك خلفه، وإن ظل يسكن كل فكره يدفعه إلى مقارنات بين طرازين من الحياة والمجتمع والثقافة بالإشارة كثيرا إلى الدور المنوط بالمثقفين. وإذا كانت إحدى صيغ المقارنة تشير مباشرة إلى المجتمع المغربى غداة الاستقلال وبالخصوص إلى الاختيارات السياسية والثقافية التى ووجهت بها النخبة، فإن الصيغة الأخرى أو بالأحرى خطابها يبقى صامتا، إنه مسكوت عنه يتميز بمعارضة للخطاب الاجتماعى المهيمن. والمعنى الإيحائى للغياب يكثف حضورها، أى ذلك الإطار المرجعى للغرب الذى يستلهمه المؤلف السوربونى لدعم مسار بطله.

٣-٢

والحالة هذه، فإن المسألة تبقى قائمة برمّتها مادام جنس الرواية يتطلب أن تتبلور التيمة المعالجة تبعا لحدث روائى ووفق ضوابط معينة أو مختلفة للسرد. غير أن الرواية عند لحبابى ـ ولنذكر أنه جامعى وفيلسوف (٥٤) ـ تتحول إلى حقل للنقاش النظرى والتأمل المجرد. ففى «جيل الظمأ» بوسعنا الاستشهاد بصفحات كاملة يتطرق فيها المؤلف لدور المثقف (٥٥)، أو للمواجهة بين الرؤية المثالية للعالم، لكائن فى المجتمع، والطبيعة المادية لهذا الأخير المعرض لأنواع شتى من التناقضات. وهكذا فإن جميع الشخصيات، بأصواتها ومساراتها الذاتية، تعطى الصدى لأفكار المؤلف التجريدية. إنه لا يتحرك، لا يفعل بل يفكر، ويحلل، ويخطط للعالم من حوله. ومشكل المزج بين الأفكار هذا ينبغى أن يطرح بعبارات من ويليك ووارن (Wellek et Warren)، أى:

> لمعرفة كيف تتسرب الأفكار فعلا فى الأدب. ونحن لا نتكلم بالطبع عن الأفكار الحاضرة فى العمل الأدبى فى حالة المادة الخام، أو المعلومة العادية. لا تطرح المسألة إلا فى الحالة واللحظة التى تتلبس فيها هذه الأفكار بالفعل نسيج العمل الفنى، وتصبح «بناءة»، وبإيجاز حين

تكف عن كونها أفكارا بالمعنى العادى للمفاهيم لتتحول إلى رموز بل إلى «أساطير(٥٦)».

فى حين نرى عند لحبابى أن السرد والعقدة التى يتسلق حولها الحكى، والشخصيات والمحيط، كل هذه العناصر ليست سوى ذريعة، زخرفة لتمرير رسالة (Message)، فكرة فلسفية على الواقع أن يتطابق معها. وماهى أبداً برواية أطروحة (Roman à thèse)، ولكن أطروحة تتذرع فى تبريرها بهالة روائية. وكيفما كانت طبيعة الرسالة فلن نخرج من متاهة الواقعية المتعسفة التى لا تتوافق نواياها مع طريقة مقاربة الواقع، وإعطائه شكلا. فى هذا الموضوع يلح النقد على كون «المشكل الأكثر جوهرية فى أعين الروائيين المحدثين ـ على الأقل منذ فلوبير ـ ربما يكمن فى الشكل، الشكل الذى لا ينبغى أن يفهم على أنه صعوبة تقنية مطلوب التغلب عليها، ولكن فى معناه الأكثر شمولية لـ «إعطاء شكل»، إعطاء معنى لما ليس له معنى، أى للعالم الذى نحن فيه ولحياتنا نفسها» (٥٧)، وهو ما لا يعنى إطلاقاً أننا نرفض للأدب كل مقدرة فلسفية، وبالمقابل يمكن طرح المسألة بالكيفية التالية:

أولا يجب أن نستخلص، على النقيض من ذلك بأن الحقيقة الفلسفية، بما هى عليه، ليست لها قيمة فنية تماما، مثلما ... الحقيقة السيكولوجية أو الاجتماعية لا قيمة فنية لها. وإذا ما ظهر المضمون الفلسفى أو الإيديولوجى، منظورا إليه فى سياقه الخاص، وهو يعلى القيمة الفنية، فلأنه يعزز القيم الفنية المهمة: قيم التركيب والانسجام.. إن البعد النظرى الثاقب يمكن أن ينمى حقل العمل الفنى، وهو ماليس مضمونا دائما. ذلك أن الإفراط فى الإيديولوچيا حين لا يكون جيد التمثل، يشكل معوقا لدى الفنان(٥٨).

ولقد أصيب (جيل الظمأ) بهذا المعوق فى القلب، وربما لا تحسب على المتن الروائى فى المغرب إلا عرضاً، فلقد كتبت فى فترة كان صدور أية رواية فى أدبنا يعد حدثا فى ذاته، ولأنها أثارت، إلى حد معين، تأثير الغرب، وهو ما جعلنا نوليها بعض الاهتمام. على أنه لا مناص من الإقرار، من وجهة نظر سوسيوتاريخية، بأن نص لحبابى حاز استحقاق تقديم صورة عن الوضع السيكولوجى والاجتماعى لأفراد، المؤلف من بينهم، واقعين فى مفترق الطرق بين حضارتين، وفى صدام مع قيم مجتمعهم دون الانقياد إلى قيم «الآخر». وضعية متسمة بالحيرة، وشهادة عن حقبة تاريخية. لا بأس إن قلنا فى الختام بأن الكاتب استمد الكثير من حياته الشخصية لصوغ مادة روايته، وهو ما يؤكد الطابع السير ذاتى الذى سبق وأشرنا إلى أنه يدمغ رواية المغرب، وهى فى تبلورها التدريجى.

٤ – العروى: قبالتى يقع «الآخر»

٤–١

ليست الرواية التى يكتبها الفلاسفة أو رجال الإيديولوچيا معرضة دوما للفشل، إذ هاهو عبدالله العروى، مريد آخر فى هذه المدرسة، الذى يعتبر التحليل التاريخى وفلسفة التاريخ محور نشاطه الفكرى، والمتشبع حتى العظم بالثقافة الغربية، يختار الرواية، أيضا، شكلا للتعبير. والعروى كاتب الرواية هو من يعنينا هنا وإن كان من الصعب سل هذا المفكر من عجين الكاتب والعكس أيضا. والعروى ذاته يعترف بهذه الازدواجية، فى تقديمه لروايته (الغربة) (٥٩)، التى سنحللها هنا، يقول:

درست منهجيا علاقة الماضى بالحاضر فى أذهان العرب المعاصرين كما حاولت أن أحدد مدى تأثير التنظيمات الاجتماعية العتيقة فى حياة مغاربة اليوم. لكن الدرس المنهجى سبقه تصوير مباشر لازدواجية العقل والذوق والإحساس التى عرفها كل من عاش فى مجتمعنا مرحلتين تاريخيتين واغترف من ثقافتين متنافرتين. هذا التعبير المباشر الذى تلونه حساسية المراهقة أقدمه للقراء بعد تردد طويل مشاركة منى فى ضبط موضعنا الوحيد، وهو رسم ملامح شخصيتنا القومية فى زمننا هذا(٦٠).

والواقع أن العروى ظهر على الناس للمرة الأولى بعمل فكرى سيحظى بشهرة واسعة، نعنى كتابه (الإيديولوچية العربية المعاصرة) الذى ستتبعه بانتظام أبحاث تاريخية وسوسيولوچية[٦١]، فيما سيوالى نتاجه الأدبى على هامش دراساته الجامعية.

فى كتاب (الإيديولوچية...) نعثر على واحد من المفاتيح القادرة على مساعدتنا للنفاذ إلى العالم المركب لـ (الغربة)، المفتاح الذى يكشف عن حضور الغرب فى فكر المؤلف واستراتيچية تفكيره عموما. ففى مقدمة (الإيديولوچية) يسجل ماكسيم رودنسون، أن «العروى» استدعى ما أسماه «الغرب النقدى» فى نزعة تصعيدية فى متاهات الوعى العربى الراهن»[٦٢]. أما العروى ذاته فهو يحدد أشكال كتابه فى أربع نقاط نسجل منها النقطتين التاليتين:

- أولا: تعريف بالنفس، ولكن بما أن كل تعريف هو نفى، فقبالتى يقع الآخر، أو بالضبط إن العرب يعرفون أنفسهم بالعلاقة مع الآخر. هذا هو الغرب.

- وصف مسعى أن «أنا» العرب، هو إذن التقديم فى الآن عينه لتاريخ حقيقى لصيغة الغرب[٦٣].

لا يتعلق الأمر هنا بتأمل نظرى ولكن أكثر بمظهر وعى ثقافى وتاريخى يرافقان، معا، البحث فى الإبداع الأدبى، إن لم يهيمنا عليه. أكيد أن المؤلف يعلمنا بأن مبحثه يأتى زمنيا فى موقع ثان قياسا بالرواية[٦٤]، وهو ما لا يلغى وجود تصور شامل، متولد عن المعطيين كليهما، بل بنية مشتركة تجلى مكوناتها بالطريقة الملائمة لدى كل تعبير.

٤-٣

فى (الغربة) هناك محوران يتبادلان حضورهما فى النص: واحد ينصرف إلى الماضى والآخر إلى الحاضر. وهما يتجذران حسب درجة التوتر التى يحس بها كل واحد من الفرقاء. ويحدث أن يحيل هذا إلى ذلك بلعبة أساليب وتلميحات مجازية يمحى معها كل تمييز بين الماضى والحاضر، ما سيصنع فى لحظة الالتحام هذه محورا ثالثا لقارئ حر فى رسم موقعه. تنطبق هذه العملية على الزمن والفضاء والشخصيات، وأخيرا على الدلالة الممكن استخلاصها من قصة ترفض بطبيعة رؤيتها كل تأويل أحادى البعد. لنتناول هذه الملاحظة بتفصيل: فبمحور الماضى نفيد ما يكون الذاكرة التاريخية للشخصية الرئيسية (إدريس)، والعلاقات التى يقيمها مع وسطه: الأهل، الأصدقاء، رموز وذكريات الطفولة أو تاريخ بلاده. فى هذا المقطع الزمنى لنا أن ندمج الماضى القريب، ذاك الذى يصله بالشمال أو الغرب، يعاد تذكره عبر المعيش اليومى، والتساؤل الملحاح عن المصير.

فى المحور الثانى هناك مدينة تقع جغرافيا بين النهر والبحر، وثمة إدريس، بالطبع، والأب ومريم ابنة العم، عمر وشعيب، الصديق، المناضل وذاكرة المدينة. هناك أيضا ماريا، ولارا، فى الضفة الأخرى للمتوسط، فى باريس. هذه الشخصيات والفضاءات تنبثق أساسا من ذاكرة إدريس وتخلق فى مخيلته، وإذا قدر لها أن تتحرك بمفردها لحظات فإنها لا تلبث أن تعود من حيث انبثقت، أى إلى إدريس، السارد الشخصية. وهو سارد يخلق الإيهام بالكائن والعدم، بالظروفى واللانهائى، دافعا إلى أقصى الحدود ثنائية الماضى ـ الحاضر، مثبتا شخصية ما فى وضع محدد ثم ماحياً لها فجأة، دون سبب ظاهر، من مرآة الوعى مثل ساحر يخلق أمام الجمهور أشياء وهمية. ورغم الوجود المادى للمدينة ـ التى لا تسمى أبدا ـ فهى مقدمة تارة بكيفية شبحية، وتارة أخرى فى مظهر أسطورى، وهذا الأخير، مثلا، يشخص من خلال ضريحين: ضريح الولى الصالح مولاى بوشعيب فى الضفة الغربية للمدينة، وضريح عائشة البحرية فى الضفة الشرقية للنهر. وهما علامتان تعينان مدينة أزمور المغربية على الساحل الأطلسى، هكذا يتم استحضار مولاى بوشعيب راكبا أسدا لعبور النهر (= نهر أم الربيع) نحو عائشة دون أن يبلغ مراده، وأقواله التى يرسلها إليها هى الأقوال ذاتها التى يوجهها إدريس إلى مارية وهو على وعى تام بالهوة التى تفصل بينهما. أما المحور الثالث، الممثل للالتحام، فهو يؤلر عمل الذاكرة. إنه نقطة بين زمنين وفضاءين: الماضى المستعاد فى الحاضر (الأب، العم، شعيب، الذين يواصلون حياتهم لاهين عن كل تغير) ثم شعاع فى العثور على الشرعية والطمأنينة. والواقع فإنه عبر هذا التقاطع أو التداخل فالمستقبل هو ما

يهرب، غارقا فى انعدام اليقين والخيبة اللتين سببهما الماضى/ الحاضر، وحيث يشكل الغرب النواة المركزية بالعلاقة مع روح ممزقة، مهزوزة وفى البحث عن هوية متوازنة، روح إدريس.

٤-٣

ترى م يشكو إدريس تحديدا؟ هل من الممكن إدراك جذور اضطرابه؟ وهل أزمته من طراز اجتماعى، سياسى، تاريخى، عاطفى، أم وجودى، أم هى هذا كله؟ للإجابة عن هذه الأسئلة لا مناص من إلقاء الضوء، أولا، على الوقائع المسرودة فى «الغربة»، والفضاء الذى تجرى فيه. وماهى بالمهمة الميسورة، نظرا لأن هذه الرواية تشق حقا عن التلخيص. والمؤلف نفسه يشير إلى شئ من هذا فى ما كتبه فى صورة تنبيه ختامى نورد منه هذه الفقرة:

نى لا أصف الأحداث وإنما أصف العواطف التى نشأت على أعقابها، تلك العواطف المتولدة التى لا تنعكس غالبا فى مرآة الوعى(٦٥).

ما لا يمنعنا من استقراء أن الحكاية تدور فى مسقط رأس إدريس، فى مدينة ساحلية، خلال فصل صيف. والتأريخ يبقى مقلقلاً ولكن بوسعنا، أيضا، أن نستنتج ـ انطلاقاً من بعض الأحداث المنقولة على لسان السارد مشيرة إلى حضور العساكر الأجانب، واجتماعات المقاومين وعملية مسلحة ضد أحد المتعاونين مع الاستعمار ـ بأن الرواية تتراوح زمنيا بين حقبتين، واحدة سابقة على الاستقلال، والثانية غداته مباشرة. إدريس يعيش زمن العطلة الصيفية، يقضى وقته على الشاطئ، وزيارة الأقارب، وتبادل الحديث مع شعيب ومريم. غير أن هذا كله ليس سوى مجريات عابرة بما أن الفعل الحقيقى لن يحدث إلا بدءاً من اللحظة التى ينكب فيها البطل على نفسه ويحس بأنه يسبح فى مجرى ذاكرته مع بقائه فى آن على صلة بالعالم الخارجى، بما يعمق بحثه الداخلى. يشرح لنا توماس وولف (Thomas Wolfe) بشكل ساحر هذه الوضعية والكتابة بقوله:

أنا ـ يقول بطل رواية حديثة ـ جزء من كل ما مسست وما مسنى، الذى ليس له من وجود غير ما أعطيته، وأصبح آخر مختلطا مع ما كنته آنئذ. وإلى تحول أيضا، بما أنه اختلط بما أنا هو، وما أنا هو التراكم الذى أصبحت عليه(٦٦).

حقا، إن كل شئ منطلقه إدريس، ويتابع مسارا محدوديا ليعود إلى نقطة الانطلاق، بينما الشخصيات التى تتسلق حوله، حتى وهى حائزة على خصائص وحضور فيزيقى، ومساهمة فى صنع بؤر لعالم الرواية، فإنها تبقى هى وهمومها تمثل جزءا لا يتجزأ من رؤية إدريس، وهى مهما بلغ تشخيصها، الذى ليس إلا عرضيا، لا تزيد عن كونها تعددا من الوجوه لصورة واحدة لشخصية وحيدة، إلى حد أن الانعكاس يصل إلى مستوى ازدواج الشخصية. ذلك أن عمر الشخصية المطروحة محبوباً لمارية هو إدريس نفسه وعوض أن ينتقل هذا الأخير فى الزمن والمكان يبقى مشدودا، مؤقتا، إلى مسقط رأسه تاركا مارية تبوح بحنينه إلى الغرب، إلى باريس «بلد الشعر والهواجس»(٦٧)، عاصمة العالم «وتذكرت مارية ذلك الكاتب النحيف الذى قيل له يوما فى بورسعيد اذهب إلى عاصمة الدنيا تبتسم لك الحياة»(٦٨). تتحدث مارية، أيضا عن أحد اقتناعاته، أى استحالة البقاء بعيدا عن باريس والعودة الحتمية إلى مدينة الأنوار(٦٩). أما لارا، وهى شخصية ثانوية، من ذكريات البطل، جاءت إلى باريس من بلد أجنبى وبقيت مشدودة إلى هذه المدينة، فترسل إليه رسالة مصدرها فى الحقيقة هو مارية:

يقولون لك هناك وراء البحر انفتحت الآن أبواب القصور المزلجة والمغانى المزخرفة، ومهدت لكم طريق الربوة العالية والفنادق الفخمة، لعل الأمر كذلك.. لكن الجديد فى القلوب لا فى الدور المشيدة على الكورنيش وعلى القمم(٧٠).

مارية حاضرة وغائبة، جسد ورؤيا، حقيقة وحلم معلق. وشخصيتها تهب أنثويتها كاملة، إنها المرأة المرادف للغرب، هكذا، خلافا للدوعاجى أو زفزاف أو الطيب صالح، نجد أن العشق والهيام بالمرأة المحبوبة ينوبان عن الجنسنة المعهودة للغرب، يمكن ملاحظة ذلك عبر تدفق مشاعر إدريس (= عمر) تجاه مارية دائمة الحضور فى ذهنه، التى يشده إليها

حنين عميق، والمستحضرة في كل مرة يرد فيها الغرب وحدة في الخطاب، ونقطة تداخل أو تقاطع بين الماضي والحاضر والمستقبل. إنما،. وبمعزل عن المرأة وطبيعة العلاقة القائمة معها، يبدو جليا أن الأهم عند العروي يكمن في البعد الرمزي لهذه الوضعية حيث «الآخر» وهو في آن مصدر حنين وصورة اختلاف، يؤهل لحوار مثمر مع الغرب سواء لتسفيه أنويته المركزية، أو لإعادة تكوين الهوية الوطنية. هنا، ينبغي القول بأن القيمة الكبرى لرواية العروي متأتية من بحث الشخصية التي ترى أنها بدلا من الاستقرار في رؤية ماضوية أو وحيدة البعد، كما هو الشأن في رواية (دفنا الماضي) لعبد الكريم غلاب، ترفض كل تراض مع الماضي، وتشيح عن كل تواطؤ مع الحاضر. وعلى غرار هويتها، وأبعد من أن تكون محافظة أو جامدة، فإن بحث الشخصية أو مسعاها ينكشف لنا، أيضا، إشكاليا، وذلك عبر الملامح المختلفة المفروزة من خلال مسارات فكرها، المعبر عنها بشذرات المونولوج الداخلي، أو بمقول شخصيات ومناجاتها ترمز كل واحدة منها إلى محاور الإشكال العام للخطاب الروائي لـ (الغربة)، هذه المسارات التي هي سيكولوجية قبل كل شئ قابلة لأن تفكك كالآتي:

٤ـ ٣ ـ ١

لنبدأ بمسار شعيب، وإن جاء في المرتبة الثانية من إدريس، فهو يشخص الماضي من زاوية الأصالة والروحية، ذاكرة الماضي تسكنه وتعلقه بالحاضر يعبر عنه برغبة في التغيير، أو بالأحرى إقرار أسس عالم مهتز تحت ضغط الأجنبي. إنه يمثل ضمير المدينة وروحها الصوفية ـ أو ليس متماهيا أو مخلوطاً عمدا بالولي الصالح مولاي بوشعيب، عين التاريخ وملاذ التعساء؟ ـ وهو الذي يستمد من إدريس، كناية عن الجيل الجديد، قسما من ثقافته.

شعيب مكتف بذاته وهو يعيش حياة ديناميكية موزعة بين ممارساته الدينية، والسياسية، والاجتماعية. غير أن نهجه، الذي يرمز إلى جيل قيمه إلى زوال، يبدو كأنه وصل إلى مداه فيما قيم أخرى تغزو التاريخ. هذا واحد من المظاهر الجوهرية للغربة بأبعادها المتعددة في «الغربة».

٤ ـ ٣ - ٢

أما مسار مارية، المشخصة لرؤية معينة عن الغرب، فهو لا ينطبع ولا يأخذ أي شكل بسبب التبعية لإدريس، فهو نوعا ما امتداد لروحه.

٤ ـ ٣ - ٣

نصل إلى مسار المركزي، المركب، الخاص بالشخصية الإشكالية لإدريس، وهو مفرد ومتعدد في آن. عمر، مارية وشعيب يغذون ثلاثتهم وعيه، ويتحركون في محيطه، جاعلين منه فردا متعدد الأبعاد. عمر هو أناه الأعلى. وغربته تتأتى من انقشاع الوهم تجاه ميراث الماضي والعالم الأجنبي (= الغربي) حيث لم يلق الخلاص رغم انطباعه بثقافته، وإذ يُطرد من هذا العالم يضطر إلى البحث عبثا عن ملاذ قرب ذويه: «إني في حاجة إليكم.. لا أستطيع العيش مع هؤلاء وهم ينظرون إليّ كأني من بقايا أمة دارسة» (٧١). هكذا يتكلم إدريس باسم عمر، معبرا عن قلقه الخاص. ومع ذلك فهو يمثل الأطروحة نفسها لشخصية شعيب، وللماضي الذي يسكن دوما إدريس دون أن يتمكن هذ الأخير من التخلص منه: «إني مدين لك يا شعيب.. لكن كيف أتخلص من هذا الدين؟» (٧٢). لكن هل ثمة وسيلة للوصول إلى تركيب (Synthése)، لتخطي الخيبة التي ولدها التاريخ والحب (مارية): هذان المحوران اللذان يتحرك حولهما مصير الشخصيات؟ وهو ما يثير، في الواقع، سؤالا آخر: لكن، من يكون إدريس هذا؟ إنه يعرّف نفسه كالآتي: «أنا ابن الثامنة والعشرين وكأن دور حياتي قد انتهى.. نعم رافقت هتلر وروميل ومازلت أعايش هيروهيتو، وتيتو، لكني شاب» (٧٣). ويساهم أبوه من جانبه في التعريف به: «... إنه رغم التطواف في بلدان الكفر لم يتعلم أية بدعة» (٧٤).

بيد أن هذا الرجل الذي يلح على عمره الشاب هو الذي ينتهي في متم الرواية إلى الاستخلاص التالي: «كل شئ ينحدر نحو الزوال» (٧٥). لا نظن أن هذا هو التركيب المطلوب، أو ما قد يعوض عنه. كما لا يمكن أن ننتظر موقفاً محسوما ما دام البطل يعيش مرحلة انتقالية، مرحلة استقلال

المغرب التى وردت الإشارة إليها تلميحا. على سبيل المثال، فهى إحدى الشخصيات الثانوية، لارا، من سيسجل الإحالة:

لم تتحرر البلاد وإنما تحررت قلوبكم، لو تحررت البلاد فعلا لعرفتكم عواطف أخرى. تبدون الآن كالأموات وأنتم فى الحقيقة تقتربون خطوة خطوة من عهد الرجولة، من همس الكلام وخافت الشعور والصبر الطويل.. هذه وقفة الزمن ومهلة الأحداث وأنتم عليها شاهدون...» (٧٦).

هذا المقطع، ومثله كثير، يردد صدى خيبة إدريس موحيا بنفسية جيل يواجه بانقشاع الأوهام منذ فجر الاستقلال: «كل شئ ينحدر نحو الزوال»!.. فهل يحسم هذا الاعتراف فى الموقف المركب لإدريس؟ ومن هذا المنطلق، هل أصدر العروى حكما غير قابل للاستئناف على حقبة تاريخية محددة؟ لا، بكل تأكيد؛ ذلك أن إدريس بحكم طبيعة شخصيته المزدوجة، المثلثة، المركبة، بمنجاة من كل تقويم قطعى. إن حافزه الرئيسى هو عدم الاستسلام لقدرية الهزيمة المناقضة كليا لوضعه الشاذ، الخارج عن العادة والإشكالى.

٤ـ٤ ـ

بين أيدينا الآن، نموذج لما ستصبح عليه الشخصية الروائية فى رواية المغرب، فى نهاية العقد السبعينى وما بعده. إن تلك الشخصية التى كانت تقدم فى الإطار المحدود الذى يعرضها، وهى محط الشروط السوسيوتاريخية المحيطة بها، فقط ستنتقل إلى مستوى يعلى أناها الداخلى ويطلق مجرى النشاط الكثيف لوعيها، وكى لا تظهر خاصة ذلك العاكس بوفاء تام لصورة معينة عن المجتمع. إن مرآة هذا المجتمع ذاته ستتغير، بل ستتشظى حاملة التمثيل السردى إلى تجريب مقاربات أخرى للواقع بديلا لما استنفد. أما العروى، فمن الواضح أنه مشارك فى رؤية شخصيته، وبوسعنا استقراء نزعته لتجنب النطق بحكم نهائى على التاريخ، مبددا بذلك الإيديولوجيا السائدة والأدب المرتبط بها، القائلين بأن إعلان استقلال البلاد مثّل تحولا حاسما. خلافا لبطل غلاب، فإن بطل العروى يرفض الحبور الساذج، ويعلن عاليا فى نهاية الرواية:

كلنا ذاهبون إلى مراكش راجعون منها ولكل منا عائشة يناجيها من بعيد.. كونى عائشتى يا مارية. وإنى لأراك متوهجة العينين تضرمين فى المدينة نار الثورة والغضب لا تهدأ لهم ثائرة إلى أن ينهض النائم ويستقيم المعوج. يا دعاة الزينة والخديعة (٧٧).

إنه خطاب الواقعية الجديدة، والبطل المتمرد، الخيبة والانعتاق، خطاب يرفض المصالحة الزائفة مع التاريخ وينبذ أدب الانعكاس والتبعية لمبادئه المسبقة، إيديولوجية كانت أو غيرها.

وهو فى الواقع وعى وموقف إزاء التاريخ كما المجتمع، يأخذ التعبير عنه عند العروى شكل فكر، ويتشابك بنظام مفهومى مرسوم بعناية فى كتابه الرئيس (الإيديولوجية العربية المعاصرة) (٧٨). فى هذا الكتاب نقف على مخطط تفكير ذى قرابة بشخصيات (الغربة) – كما أشرنا ـ وعلى تأمل ينصب على المشاكل الحادة للمثقف العربى فى مواجهة الدين، والمجتمع، والإيديولوجيات، والاختيارات السياسية، وعلى الخصوص علاقته بالغرب.

إن الفصل المعنون «ثلاثة رجال، ثلاثة تعريفات» (٧٩) يشهد تخصيصا على القرابة بين العملين. فالشيخ، والسياسى، ورجل التقنية ـ المرسوم إهابهم فى هذا الفصل ـ يستمدون تعريفاتهم، بالتتابع من الدين، والتنظيم السياسى، والنشاط العلمى والتقنى ـ وبحسب العروى، فإن التعريفات الثلاثة تسمح بإدراك المشكل الأساس للمجتمع العربى ـ فالنماذج الثلاثة مواجهة بتمايز مع الغرب، وممثلة لذهنيات مختلفة ولها تصور معين عن النهضة والتقدم، التى تمر حتما بقراءة خصوصية لـ «الآخر». ومحمد عبده، علال الفاسى، لطفى السيد وسلامة موسى، مطروحون بوصفهم يمثلون تباعا كل واحد على حدة النماذج الثلاثة المذكورة.

بإثارتنا لإشكال الوعى الدينى والسياسى، والتقنى، فإن ما يهمنا فى المقام الأول هو معرفة إلى أى حد تقترن برؤى العالم المضمرة فيها، بمسارات شخصيات رواية (الغربة) وبالذات شعيب وإدريس. فشعيب يعكس المكون

الدينى للمجتمع، النزوع إلى الأصالة، ولحاجة إعادة الاعتبار لهوية الماضى دون رفض بالجملة للحاضر. أما إدريس فهو فى مفترق طرق ثلاثة أنهج، يشخصها كلها مع التمييز عن كل واحدة منها، وحاملا نظرته «الغربوية» نحو المستقبل كمن يريد القول بأن العلاج لوجوده الإشكالى، لبلبلته مكانه المستقبل وحده. بيد أن الروائى الذى يرفض الحتمية لصالح الحلم، ليس هو المفكر، بالمقابل الذى يؤثر القول القاطع، واجدا أن «التمييز بين أنواع الوعى الثلاثة ضرورى دائما، إذا كنا نريد حقا التوفر على أداة للفهم والحكم» (٨٠).

هوامش :

١- «يستعمل المغاربة إشكالية هى ذاتها استعملت أو تستعمل عند المفكرين العرب فى بلدان عربية أخرى، ولا يمكن الحكم على هؤلاء دون الحكم على أولئك . فما هذه الإشكالية؟ إنها تتلخص ... أولا (فى) تعريف للأنا. وبما أن كل تعريف هو نفى، فبالتى يوجد الآخر أو بتحديد أدق، إنه بالعلاقة مع الآخر يعرف أنفسهم. وهذا الآخر هو الغرب.

انظر: LAROUI Abdellah, **L'ideologie arabe contemporaine**: Paris. François Maspero, Textes à l'appui; 1977, pp. 3:4.

٢- انظر: KHATIBI Abdelkebir **Le roman Maghrebin**, Rabat SMER, 1979, p. 67.

- يقول الخطيبى على وجه الخصوص : «إن المثاقفة فى الرواية المغاربية هى تحديدا الحياة اليومية مضاف إليها الآخر: إدراك وضعية صدامية والانتقال من بنية اجتماعية إلى أخرى».

٣- فى هذا الصدد انظر كتاب:

هشام شرابى، **المثقفون العرب والغرب** بيروت، دار النهار للنشر، ١٩٧١ .

٤- فاطمة موسى، **فى الرواية العربية المعاصرة** القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢، ص ص ٢٣١ - ٢٣٢.

٥- نفسه.

٦- على الدوعاجى، **جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط** تونس ـ الدار التونسية للنشر ١٩٨٣، ط ٤ ،ص ١١. نشر النص للمرة الأولى فى مجلة **العالم الأدبى** من سبتمبر ١٩٣٥ إلى فبراير ١٩٣٦، ثم أعادت نشره مجلة **الباحث** بين يوليو وسبتمبر ١٩٤٤.

٧- نفسه، ص ١١.

٨- نفسه ص٨.

٩- الخطيبى، م. س. ص ٦٩.

١٠- الدوعاجى. م. س. ص١٥.

١١- محمد زفزاف، **المرأة والوردة** بيروت، منشورات جاليرى ١، ١٩٧٢، (سلسلة الكتاب الحديث).

١٢- رفاعة الطهطاوى، **تخليص الإبريز فى تلخيص باريز** القاهرة، بولاق، ط١. ١٩٣٤.

١٣- الدوعاجى. م .س ص٩.

١٤- زفزاف. م. س. ص٧.

١٥- نفسه ص ص ١٠ ـ ١١.

١٦- تحيل عبارة «الأقلية البيضاء» إلى قسم كبير من البورجوازية المغربية ومنبتها مدينة فاس. تتكرر هذه الإحالة وتتضح بصورة أجلى فى رواية أخرى لزفزاف هى **الأفعى والبحر** (١٩٧٩)، حيث يشير إليها أو يعينها بعبارات قدحية انطلاقا من أسماء العائلات التى تبتدئ بحرف الباء (بن) ـ انظر ص٢١ من الرواية المذكورة.

١٧- زفزاف م. س. ص٢٨.

١٨- نفسه، ص ٤٣.

١٩- ن، ص ٤٥/ ٢٠ن، ص ٢١/٣١.ن، ص ٢٢/٥٦. ن،ص ٢٣/٦٣.ن، ص ٢٤/٤٤. ن، ص ٢٥/٦٣. ن . ص ٤٤.

٢٦- سهيل إدريس **الحى اللاتينى**، بيروت، دار الآداب، ١٩٥٤. انظر عطاوى نجيب، **تطور القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية**. بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢.

٢٧- الدوعاجى. م. س. ص ٦٨.

٢٨- زفزاف، م. س. ص٦٣ /٢٩. ن ، ص ٦٤/ ٣٠ . ن، ص ٣٢/١٥. ن.ص ٣٣. ن، ص ٣٤/٥٥ .ن.ص ص ٥٤-٣٥/٥٥. ن، ص. ٣٦/٧٩.ن،ص٩٣/٣٧. ن، ص ٣٨/٥٢.ن/٣٩.ن.ص ٤٠/٦٠ . ن ص ص ٦٠-٦١.

٤١- انظر GEORGES MAY: **L'autobiographie**: Paris; Puf 1979;

انظر خاصة الصفحات من ١٦٩ إلى ١٩٦.

٤٢- نفسه، ص ص ١٧٥ - ١٧٦.

٤٣- يشير أحمد اليابورى إلى أن الشخصية المركزية فى **المرأة و الوردة** تمثل زفزاف نفسه، من صورة شاب بوهيمى، طالب سابق ومتمرد على أساتذته، والصورة المطبوعة على غلاف الرواية قرينة بصورة الشخصية فى الرواية،انظر «قراءة جديدة للمرأة والوردة» فى **المحرر**/ الملحق الثقافى/ الدار البيضاء ١٧ يونيو ١٩٧٩.

٤٤- محمد زفزاف، **أرصفة وجدران**، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٤.

٤٥- محمد زفزاف، **الأفعى والبحر**، م. س.

٤٦- محمد زفزاف ، **الثعلب الذى يظهر ويختفى**، الدار البيضاء ، منشورات أوراق ١٩٨٥.

نشر زفزاف أيضاً الروايات التالية:

- **قبور فى الماء**، تونس - طرابلس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨.

- **بيضة الديك**، الدار البيضاء، منشورات الجامعة، ١٩٨٤.

٤٧ - انظر فى هذا الصدد، أيضاً مدخل لمناقشة زفزاف. فى **المحرر**، الملحق الثقافى. الدار البيضاء ٣٠ نوفمبر ١٩٧٥.

٤٨- أحمد المدينى قراءة على هامش رواية هامشية . فى **المحرر**، الملحق الثقافى الدار البيضاء، ٩ نوفمبر ١٩٧٥.

٤٩- زفزاف **المرأة والوردة** م. س. ص ٩٤.

٥٠- محمد عزيز الحبابى، **جيل الظمأ**، الدار البيضاء، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٨٢ طبعة جديدة.

٥١- نفسه. ص ٥٢/١٣. ن، ص ١٢ /٥٣.ن،ص ٧٥.

٥٤- علاوة على مجموعاته القصصية فقد نشر لحبابى عدة أعمال فلسفية منها:

- **De l'être à la personne,** Paris. Puf. 1954.

- **Liberté ou libération?**, Paris. Aubier. 1960.

- **Du clos à l'ouvert**. Casablanca. Dàral - Kitàb, 1961.

٥٥- لحبابى، **جيل الظمأ**.. م. س. ص ص . ١٠٧، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٥، ١٢٥، ١٢٦.

٥٦ - WELLEK. René et Austin WARREN. **La théorie littéraire,** Paris Seuil. 1971 p. 169.

BOURNEUF. Roland et Réal Ouellet. **L'univers du roman,** Paris: Puf: 1981. p. 212 WELLEK et WARREN. **op. cit.**, p. 170.

٥٩- عبد الله العروى، الغربة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ١٩٧١.

٦٠- نفسه، انظر ظهر الغلاف.

٦١- من مؤلفات العروى النظرية نذكر:

- **L'idéologie arabe contemporaine,** Paris, Français Maspéro. 1967.

- **La crise des intellectuels arabes,** Paris, F. Maspéro. 1974.

- **Islam et modernité,** Paris, La Découverte. 1986.

٦٢- العروى، **الإيديولوجية**.. م. س. ص XIX

٦٣- نفسه، ص ٤.

٦٤- فى تنبيه ختامى على هامش الرواية يسجل العروى: «كتبت القصة المنشورة هنا فى خريف ١٩٥٦، وكانت تحمل عنوان «على هامش الأحداث»، ثم أعيدت صياغتها كليا فى صيف ١٩٥٨ وجزئيا سنة ١٩٦١ ثم تركت بعد ذلك على حالها». ونحن من جهتنا لا نعير كبير أهمية لهذا التنبيه مولين تقديرنا فقط لتاريخ صدور الرواية، وما أحدثته من تأثير فى السياق الأدبى العام.

٦٥- العروى. م.س، ص ٢٠٢.

٦٦- WOLFE Thomas. **Look homeward**. New York. Angel. 1929. p.192.

Traduit et cité par Michel ZERAFFA : **Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950**, Paris. éditions Klin cKsiecK. 1971. p p. 173 - 174.

٦٧- العــروى م. س، ص ٦٨/١٠. ن. / ٦٩.، ن.ص ٤١/ ٧٠. ن، ص ٧١/١٣١. ن. ص ٧٢/١٢٩ ن. ص ٧٣/١١٣. ن،ص ٧٤/١٣٤. ن، ص. ٧٥/١٣٦.ن،ص ١٣٨/ ٧٦.ن. ص ٧٧/١٣١.ن، ص ١٤١/

٧٨- العروى، **الإيديولوجية** م. س.

٧٩- نفسه، ص ص ١٩ - ٢٥.

٨٠- نفسه، ص ٤٩. ٠.

محمد بدوى

الكتب الأخيرة.

* مدرس الأدب العربي الحديث، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.



خرج دون كيخوته على فرسه الهزيلة، باحثاً عن معنى فى فضاء تهاوت فيه القيم المطلقة. ويبدو أن من ترجم كلمة Epic إلى العربية بكلمة «ملحمة» قد نظر إلى ما تحويه من معارك، وما تزخر به من قتلى ولحم بشرى، ومن هنا جاء التعبير عن الروع والقعقعة. لذلك، ليس غريباً أن تغادر الكلمة هذا الحقل المعين، لتصبح دالاً على الفعل العظيم أيا كان نوعه. بل إن بعض نقاد الأدب يصفون الرواية الممتدة التى تتوالى فيها الأحداث الكبرى بأنها رواية ذات نفس ملحمى أيضا، لا لما فيها من فعل إنسانى ضخم فحسب، بل لوجود «لحمة» بين الكائن والفضاء الذى يجترح فيه الفعل البشرى، قبل حدوث تلك الهوة، التى تدعوها الفلسفة الهيجلية بالاغتراب، وتربطها البلاغة النيتشوية بموت الله، أى موت المصدر المركزى للقيم، المؤسسة لمعنى الوجود. الرواية ذات النفس الملحمى هى التى تصور مجاوزة الفعل البشرى لهذه الهوة عبر البروليتاريا، وذوبان الفروق بين الجماعة وقيادتها.

كلمة «حرافيش» تقترن فى الخطاب التاريخى المصرى بالعامة والدهماء، أو الهامشيين كما يقال الآن، هؤلاء الذين كان الجبرتى وابن إياس يقرنونهم بالغوغاء والهوام والزعران. وقد كونوا «طائفة» فى مجتمع القاهرة، لها شيخ اسمه شيخ الحرافيش وأعضاء بلغوا أحياناً «أربعة آلاف» حرفوش. وفى المواسم والأعياد كان هؤلاء الحرافيش يجتمعون تحت قيادة شيخهم، ويتوجهون إلى القلعة لطلب العادة وهى بعض أرغفة الخبز ورطلان من اللحم لكل حرفوش مع دينار ذهبى على الأقل. وواضح من خطاب المؤرخين أن هؤلاء الحرافيش جماعة غير منتجة، لا يمارس أعضاؤها حرفة معينة، ولذا كانوا أقرب إلى المتسولين الذين يعيشون على أبواب المساجد الكبيرة، مثل الحسين والسيدة زينب والإمام الشافعى [7].

ويقول محفوظ إنه سمع الكلمة من أحد أصدقائه، الذى كان قد قرأها فى كتاب قديم، وأعجبته، فاقترح أن يجعلوها اسماً لمجموعة الأصدقاء التى ظلت جماعة شبه مغلقة من الكتاب والفنانين، يلتقون أسبوعيا على نحو منتظم [8]. ولعل طبيعة المجموعة المكونة من أفراد منتجين للثقافة، وحرصهم على وجود مسافة ما بينهم وبين الاندماج الكامل فى مؤسسات الدولة المختصة بالإيديولوچيا آنذاك، هو الذى جعل محفوظ وزملاءه يرون علاقة ما بين المجموعة والحرافيش. المهم هنا مسار الكلمة من الدلالة على فئة اجتماعية فى برهة من تاريخ مصر إلى الدلالة على مجموعة المثقفين إلى الدلالة على هؤلاء الفقراء الذين يغنّيهم محفوظ حين ينهى كتابه قائلاً إنهم «يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة».

هؤلاء الحرافيش، ملح الأرض، ساكنو الصفيح، يقول صلاح جاهين لهم: «الدنيا كدب فى كدب وإنتو بصحيح» [9]، هم أبناء الفقراء الذين «يكبرون، فيحطمون الزجاجات، ويخرجون للدنيا فى الشوارع بملابس الحيوان، رجالاً يلتقطون الرزق بمناقير الطير، خطافون، سفهاء، جهلة، يتجنبون النور الفضاح، قتلة لا يقتلهم إلا العشق، غايتهم الفوضى وإقلاق المدن» كما يغنّيهم يحيى الطاهر عبدالله [10]. ومن الجلىّ أن السلسلة التى يمكن صنعها لهم فى الخطاب الأدبى والتاريخى، تشير إلى تعبير واضح فى الدلالة، فهم فى الخطاب التاريخى، عامة، ودهماء، وسفلة، وهم فى خطاب الكتاب المحدثين موضوع رغبة يتمثل فى كتابتهم وغناء نبلهم، فيتحولون إلى مطلق فلسفى، أو موضوع لحكاية كبرى متعالية. وبرغم أنهم يظهرون فى روايات محفوظ فى وقت مبكر، كما فى (زقاق المدق) مثلا، إلا أنهم لا يجاوزون حضورهم الاجتماعى، فهم جزء من اللوحة الشاسعة للمجتمع، ووجودهم يكمل المشهد، بل قد يتحولون إلى رموز للشر، كما فى شخصية زيطة صانع العاهات، أو الدكتور بوشى نازع أسنان الموتى. أمّا هنا، فهم الوجود المؤسس للنص ودلالته.

لكن، أتعنى الكتابة عن الحرافيش، وتحويلهم إلى مطلق على هذا النحو، أن الكاتب تبنى رؤيتهم للحياة؟ إن النص يحوّلهم إلى شبح هائم، وإلى راية تخاض تحتها المعارك، لكنهم فى النهاية لا يجترحون فعلاً روائياً، وإنما هم صيغة وتجريد وروح هائمة، وكلّية، لكنها غير منظورة، وفاعلة. فقط فى الحكايتين الأخيرتين يظهرون، لكن دون أسماء، أو قسمات، أو وجود محسوس، وينحصرون فى كتلة مصمتة، تلتقى برجلها القدرى، فيتوحدان، ويتداخلان، ويستمد كل

منهما وجوده من صاحبه. إنهم يظلون، كما هم، وكما كانوا دائماً محض تجريد، فيما يتجسد البطل القائد المعلم ـ أى الأب الرمزى الرحيم ـ فى رجل له اسم يدل عليه، وجسم يحتل حيزاً من الفضاء، ويفعل فيه. والسؤال هنا هل يخرج من هؤلاء الحرافيش، وهم غالباً العامة الرثة، أبطال يستحقون تسجيل بطولاتهم فى ملحمة كما يقول عنوان الكتاب؟

تتكون (الحرافيش) من عشر حكايات متوالية، ينبنى اللاحق منها على السابق. كل حكاية تسرد «سيرة» بطل من أسرة مقدسة هى آل الناجى، كأن السارد هنا يسرد ملحمة، أو يغنيها، مما يعنى أننا إزاء سرد له طبيعة خاصة. والسارد يقترب من الشاعر، الذى يقص على سامعيه أحداثاً ليست بالضرورة مجهولة لهم [(١١)]، ومن ثم ينأى محفوظ عن أى عسر حداثى، ويتحرك فى فضاء واسع ما بين الرمز والأليجورى Allegorie، أى الحكايات الرمزية، التى يصفها بول دى مان بأنها أخلاقية دائماً [(١٢)].

الشاعر ينشد بطولة الأبطال فى خطاب شعرى سردى عن تلك الأزمنة المباركة.... حين كانت النار التى تلتهب فى نفوسنا من جوهر النار التى تلتهب فى النجوم على حد تعبير لوكاش. إن هذا المنشد ينتج خطاباً يحاذى التاريخ ويجاوزه، وما يسرده يجاوز خطابه بوصفه شاعراً متعيناً، فهو برغم احتذائه التاريخ يعلو عليه، ليحدق فيه من خارجه.

كان نجيب محفوظ فى (أولاد حارتنا) ـ وهى حكاية رمزية بامتياز ـ قد حدد السارد على نحو دقيق:

> إلى أحد أصحاب عرفة، يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدى، إذ قال لى يوما «إنك من القلة التى تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة، وتحزباتهم. ومن المفيد أن تسجل بأمانة فى وحدة متكاملة، ليحسن الانتفاع بها. وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار. ونشطت إلى تنفيذ الفكرة اقتناعاً بوجاهتها من ناحية وحباً فيمن اقترحها من ناحية أخرى. وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ما جرّه ذلك على من تحقير وسخرية [(١٣)].

ينقلنا هذا المقتطف إلى زمن أولى و«العالم جد وليد حتى إن أشياء كثيرة كان يعوزها الاسم، ولكى تذكر ينبغى أن يستعمل الإصبع فى الإشارة إليها» [(١٤)].

يؤكد ذلك، الانتقال إلى معرفة الكتابة ـ الأبجدية. وفى ذلك كان لابد من أن تتحول الكتابة إلى خزانة للتاريخ والوعى، برغم كونها حرفة تجر التحقير والسخرية.

لكن الكتابة لا يمكنها وحدها أن تنهض بالمهمة، فهى فى حاجة إلى آخر «أحد أصحاب عرفة»، ليمد الكاتب بما لا يعلم من الأخبار والأسرار. صحيح أنها تفوق الصوت والسرد الشفاهى، بقدرتها على خلق النظام، وارتفاعها عن الأهواء والتحزبات، لكنها دائماً منقوصة، وفى حاجة لمن يكملها. ولكى يبدأ الكاتب فى عمله لابدّ له من العثور على مسوغ، تكئة، ليبدأ سرده. من هنا، يؤكد الكاتب أن نهوضه بالتسجيل، والكاتب هنا محض مسجل ـ فى حاجة إلى مسوغ.

الكتابة تسجل ما حدث، فهى تتحدث عن شئ آخر غير نفسها، وتماثله. لا ينتبه السارد هنا أن سرده محض تأويل لسرد آخر، يقوم به رواة متحزبون ذوو أهواء، وأن عمله يتحول إلى نص يتحدث عن نفسه، ويكشفها. فهو يكتب لا ليسجل، بل لينفى الأهواء والتحزبات، وليخلق «وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها».

الكتابة عن البدء حين كان العالم جد وليد تلقانا فى أول شذرة من (ملحمة الحرافيش):

> فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا (ص٥).

فى كلا الكتابين: (أولا حارتنا) و(ملحمة الحرافيش) تبرز أنا المتكلم. لا يهتم محفوظ هنا بضرورة اختفاء الراوى، واختفاء الكاتب، وهو ما كان حريصاً عليه فى روايات أخرى. لكنه لا يوظف هذا الإمكان كثيرا، لأنها محض تكئة للسرد. الكاتب هذا النحو لا تترتب عليه نتائج أكثر من ذلك، فهو ليس كاتباً ما بعد حداثى يكتب قصاً شارحاً، يجعل الكتابة تتحدث عن نفسها. لكنه يتخفف من عسر الحداثة، ويؤكدكون الكتابة لها مزية الشهادة على ما حدث، وما ترويه، ومن ثم لها ذات أنتجتها، وبهذا فإن الراوى يكاد يكون صيغة لأنه خارج الحدث، ولهذا فهو بلاماضٍ ولا حاضر، ولا اسم أو ملامح. فى (أولاد حارتنا) نعرف أنه كاتب مهنته تحرير العرائض، وفى (حكايات حارتنا)، طفل لأسرة، ربها موظف. أما هنا فهو محض ضمير نحوى مندغم بجماعته. كأنه مؤرخ أعطيت له حقوق الفنان، يكتب ويسجل ويأسف ويفرح، يصفق للبطل الخيّر، ويسخر من البطل الخائن. وبرغم أن طبيعته اللاعبة تغلب عليه أحياناً، فإنه سرعان ما يزجرها لتعود إلى العبوس.

فى (أولاد حارتنا) أملى أحد أتباع عرفة على الراوى ما لم يشهده، وبهذا يرى الراوى نفسه محض وسيط شفاف بين هذا الرجل والمسرود لهم. أمّا هنا فيتقلص ويوغل فى صيغته، ينأى عن الحدث، برغم أنه يسرد بلكنة الموقن من صحة ما يسرده. وبهذا يقترب صوته من صوت الكاتب، أو يكاد أن يتوحد بصوت التاريخ العليم بكل شئ. ومن ثم، يصبح أقرب إلى صوت الجوقة فى المسرح اليونانى، دون أن يتورط فى حوار مع أىٍّ من شخصياته، لأن الحوار مع الشخصيات يجعله مساوياً لها، وهى فى تهافتها وقابليتها للفناء أقل من صوته المتعالى عن اليومى المبذول. هذا يعنى أن الكاتب لم يعد مهتماً بتكئة السرد التى تومئ إلى كونه شاهداً كما نجد فى (أولاد حارتنا). فهو برغم عدم تورطه فى الحدث، ليس محايداً، فهو منحاز إلى الحقيقة، ومتحزب لها.

يعلو الكتاب لافتتان دائما، اسم مؤلفه وعنوانه، وكلتاهما تخلق أفقاً للتوقع. التوقع الأول هو أننا إزاء رواية، فبرغم أن محفوظ كتب القصة القصيرة وأحياناً المسرحية، فإنه شوهر بكونه روائيا، وروائيا له سمته وخصائصه. تتبدل الطرائق، وأساليب السرد، تتغير النصوص الغائبة، وتنحرف زوايا الرؤية، لكن تظل لمحفوظ لكنته، وتحبيذاته، واختياراته. لكن هذا التوقع سرعان ما يشوش عليه، إذ إن كلمة ملحمة مقرونة بالحرافيش تؤجل التوقع إلى حين.

لنعد إلى الشذرة الأولى من الكتاب:

> فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا.

حيث نصبح فى فضاء غامض بدئى يتأبى على الوقائعية، ويموّه عليها فلا نستطيع تعيينه. ومن خلال النمط النحوى الذى يتكرر فيه شبه الجملة يتخلق لدى المتلقى إحساس لا شبهة فيه بفنائية صوفية، تدمج المتناقضات، حيث معانى الحياة والموت، الخلود والبهجة، والمعاناة والمسرات الموعودة، فنعرف أننا نقترب من صورة العماء قبيل تكوين الكون وخلقه، حيث الممر العابر بين الموت والحياة.

هذه الشذرة التى يفتتح بها الكتاب تشى بكيمياء الكتابة التى حاولها محفوظ من قبل فى (أولاد حارتنا)، ولم ينجح فى العثور عليها على نحو مرضٍ. ثمة اللواذ بالتقطير والصفاء اللغوى، ونفى الزوائد، زوائد التعليل والشرح والتقصى، فنقترب من الشعر الغنائى. لكن القارئ إذ يقرأ الشذرة الثانية يحس الاختلاف، اختلاف النبرة، والطريقة، واللغة، لأننا بدلاً من الغنائية نجد سردا مشهديا وبرهة زمنية، دنيوية، وكلما توغل القارئ بدا له النص متأبياً على الانصياع لتوصيف سابق. مع ذلك، يظل النص برغم امتداده وتجاور جمالياته، مزودا بما يضم شتاته. إنه نص تتجاور فيه الخطابات، وتتآلف المتناقضات. مع هذا ثمة إيقاع سردى يلحم أجزاءه، ويشدها، وتتآزر أجهزته لتحقيق غاية معلنة بأكثر من وسيلة.

فى النص الروائى ينتج الكاتب تنوعاً كلامياً هو صورة للتنوع فى المرجع. هذا التنوع يجعل من الرواية مجمع لغات

هُجِّنَتْ، وأُسلبت، وأُدمجت، ليكون النص ـ كما يعبر باختين (١٥) ـ صورة للعالم. وفى (ملحمة الحرافيش) لايتخلى محفوظ عن طرائقه التى شهر بها فى صوغ نصه وتنميته، والتى مهما بدت متنوعة، بل قد ينفى بعضها بعضا، فى تلك المسيرة الطويلة من الكتابة، يترك وراءه ما لم يعد مفيدا، ما أصبح حمله يثقله ويبطئ خطواته. فى هذا سوف يضع القديم فى سياق مختلف بأن يجعله خادماً لسيد آخر لم يخلق لخدمته. حال من التبدل والانقلاب، يزاح فيها مالم يعد ناجعاً من التقنيات، ويتبنى فيها ما يلوح صالحاً لدى معاصريه حتى من المغايرين، لكن مع الاستيلاء عليه واحتيازه، حتى ليظن أنه منشئه. الرواية مجمع لغات، وتلك حال (الحرافيش)، لكنها فى الوقت نفسه تجاوز التنوع الكلامى، موغلة فى مغامرتها، إلى ممارسة نصية تجاور الخطابات. بيد أن هذا التجاور لا يعنى التشظى بحال. ثمة النفحة الملحمية التى تؤكدها الغنائية، وثمة الجوقة المسرحية التى تعلق على الحدث، وثمة الراوى الذى يبطئ مرة، وتصبح عينه الراصدة كاميرا محايدة، ثم يتعجل الإبلاغ، فيطوح بالطرائق التى ظل طويلاً يحاول إتقانها منصاعاً لإيديولوجيا «الملاءمة»؛ ملاءمة الأداء للمغزى، وملاءمة الوسيلة للغاية، فلا نشعر بالتشظى، ولكن بالرغبة فى ملاحقة الحدث، لسارد عجول، بعبارة واحدة يلخص شخصية، وفى سطر واحد يختزل سنوات.

ثمة غاية واحدة تجند لها كل الوسائل، لكن هذه الغاية تنبهم لشسوع الفضاء. غيوم الحياة فى سيولتها تحجب نورها، فيبدو كأن النص ينحيها ليخضع لمسيرته التى تحتمها الكتابة. تنفلت اللغة فإذا بالكتابة الأخلاقية المنحنية على مغزى لتزيينه؛ التى تطابق نفسها مع التاريخ، تنتج نقيضها.

الكتابة الأخلاقية بهذا المعنى لا تكتشف الحقيقة، ولاتسائلها، ولكن تدعو إليها. إنها مسلحة بسلطة التاريخ ومغازيه، وخلاصة الحياة، يتصور الكاتب فيها نصه وقد اختزل الخبرة والتجربة، لكن لأنها كذلك تجد نفسها أسيرة الإرغامات المتتالية التى تحقق غايتها. ولذا، فمهما كان جموح المغامرة تظل هذه الكتابة مصفدة بمنطق توازن الأضداد، حيث الشكل مساوٍ للفكر، والكاتب قناع للحكيم والزمن ميدان لإثبات غاية كامنة فى نسيج الوجود.

هذه الحقيقة التى تأخذ هيئة الأطروحة، ليست سوى نثار من أجساد صغيرة وشظايا وهوامات متشذرة مبثوثة مع عناصر أخرى فى نهر الحياة السيال الذى يخلط الشهد بالدموع، والذهب بالنحاس. والكتابة تأخذها وهى ملقاة هناك، غفلاً، مشوبة، لكى تحاول تنقيتها، وبلورتها، ومنحها القوام والتعيّن، ثم تمركزها حول معنى أوحد مطلق، يجاوز طبيعته اللغوية، ويقدّم نفسه كأنه يجب أن يقبل ويؤخذ هكذا. تنسى الكتابة هنا أنها كتابة، أى علامات بإمكانها أن تمكر، وتنفلت مما أرادته لها إرادة صاحبها، وتكون لها إرادتها الخاصة.

بيت العالم

برغم العنوان الذى يشير إلى الحرافيش، إلا أن الكتاب يقص تاريخ أسرة، أسرة من نوع خاص، أقصد أنها تختلف عن أسرة السيد أحمد عبدالجواد التى نقرأ عنها فى «الثلاثية». هناك، نحن مع رواية أجيال، حيث نجد أسرة تنتمى لطبقة بعينها، فى فضاء حديث، يتسم بالتراتب الطبقى. والكتابة تتقصى الأسرة فى هذا الفضاء، بوصفها ممثلة لمجتمع وطبقة. من هنا يلفت نظرنا الحرص على المطابقة بين حدث الكتاب وحدث المرجع التاريخى والواقعى. ويتم الانفتاح على المرجع من خلال وسائل محددة، تفضى جميعها إلى تقديم صورة عن هذا المرجع. وككل روايات الأجيال، تبدأ الرواية بالأسرة فى قمة مجدها، ثم تشتبه عليها الطرق لتصل إلى الانحدار.

الأسرة فى (الحرافيش) مادة لكتابة العالم ومعاينته، لا استهدافاً للقبض على جوهر الواقع، ولا كدحاً خلف «شرف» الشهادة عليه، وإنما هى وسيلة لتحقيق رؤية فى العالم، ولذلك هى أسرة مقدسة، اصطفيت لحمل الأمانة، وضج فرد منها بأشواق مجاوزة لفرديته، أى امتلأ بإيمان نبوى بحقيقة واحدة فى الوجود هى تحقيق العدل. وتبعه بعض من نسله، فسار سيرته، وانحرف بعض آخر فكان عدواً لجده، مؤسس الأسرة. وما بين قطبى الوفاء والخيانة يضج فضاء الحرافيش بالصراع والقتال والخيانة والوفاء والحب والكراهية، حتى تدور الأرض دورتها، ونصل إلى تحقيق المطلق فى يوتوبيا نجيب محفوظ.

الفضاء، برغم التشابك، يخلق بطلاً فرداً متميزاً هو قطب الرحى. كأنه شمس ساطعة تدور الكواكب الأخرى فى مدارها. وكلما ابتعد أحد أحفاده عنه كلما ابتعد عن العدل، وكلما حاذاه واقترب منه، كان هذا دليل نفاسته وبرهان وفائه. من أجل هذا يخلق محفوظ مكاناً يمنحه اسما وخصائص وتاريخاً وفولكوراً وبشراً ممتلئين بتعينهم وثقل وجودهم، فهو يدرك أن المكان خالٍ من الدلالة دون بشر يصوغونه ويصوغهم. فى الروايات التى دعيت بالواقعية كان المكان بطلاً، لكنه مكان تاريخى محدد مدرج فى سياق واقعى، يمكن حتى الذهاب إليه وتلمسه، والمقارنة بين وجوده الواقعى ووجوده فى النص.

أزعم أن المكان على النحو الذى نجده فى الحرافيش مائل فى الروايات السابقة على نحو من الأنحاء. وقد برز فى (زقاق المدق):

> تنطق شواهد كثيرة بأنّ زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوماً فى تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى. أىّ قاهرة أعنى؛ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عندالله وعند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة، ينحدر مباشرة إلى الصناديقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم بادٍ وتهدم وتخلخل وروائح قوية من طب الزمان القديم الذى صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد. ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ ـ إلى ذلك ـ بقدر من أسرار العالم المنطوى(١٦).

زقاق المدق هنا هو الحارة؛ حارة محفوظ التى تجرى فيها أسطورته الخاصة التى ظلّ يصوغها على مدى طويل.

صحيح أن الكاتب يموقعه، ويدرجه فى سياق المرجع الواقعى إلا أنه هو الحارة، لا لقدمه فقط، وعتاقته، ولا لأن معظم سكانه من الفقراء والمهملين والهامشيين، بل أيضاً لأنه يعيش فى «شبه عزلة» والحياة فيه تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، بل إنه لا يحوى فقط الحياة الراهنة، إنما يحتفظ بما يجاوز به الحاضر؛ يحتفظ «بقدر من أسرار العالم المنطوى».

موقَعة المكان وحصره بعلامات المرجع تأخذنا إلى الحاضر، فيما تكشف عبارة «أسرار العالم المنطوى» على تحوله إلى مكان رمزى. وهو ما نجده فى افتتاحية (أولاد حارتنا) أصل مصر أم الدنيا. إن الزقاق يتحول إلى حارة تضج بالحياة. والحارة بقعة من الأرض تحدّها الصحراء، ويمكن تعرفها من طبوغرافية يحددها النص بدقة. فهى حى مغلق (يقول عن زقاق المدق أنه مصيدة) فى القاهرة الفاطمية القديمة، وتحوطه أماكن متعينة بالاسم والتضاريس والمناخ، تحده الصحراء، ويقع وسط الجمالية، والعطوف، ومرجوش، وكفر الزغارى، وبولاق. أما فى حكايات حارتنا فإنه يقع على مرمى حجر من الحسين، وتجىء أسماء مثل القبو، وبيت القاضى، والتكية.. إلخ لتقول بوضوح إنه حى الحسين. أما (الحرافيش) فتعلن ذلك بوضوح لا لبس فيه «سوف يمسى سماحة الناجى. «من أهل بولاق بقدر ما هو من أهل الحسين». (ص٢٣٨) .

فى سياق كتابة نجيب محفوظ أضحت كلمة «حارتنا» علامة على حىّ بعينه، وصل من وضوحها أنّ راسم أغلفة رواياته يرسمها بوضوح؛ الحىّ القديم بخصائصه المعمارية الإسلامية، بملاءات نسوته وملامح رجاله. هذا الحى هو بيت العالم؛ مسرح معارك الأنبياء الأليجوريين فى (أولاد حارتنا)، والأنبياء الرمزيين فى (الحرافيش). أما فى (حكايات حارتنا) فيخصصه محفوظ لكتابة طفولة ساردة. السارد الذى ظهر فى افتتاحية (أولاد حارتنا) بوصفه أول من احترف الكتابة(١٧)، ولحنا الضمير الدال عليه مبثوثاً فى (ملحمة الحرافيش)، يأخذ فى (حكايات حارتنا) المبادرة، ويسرد بضمير المتكلم، ويجرب الكاتب من خلاله، اللغة والهواجس والأفكار، ليصبح جديراً بسرد حكاية أسرة الناجى

المقدسة حين يشتد عوده، ويعثر على النغمة الملائمة. وفى هذا الكتاب سنجد الطفل الباحث عن حلمه فى تراب المكان، كمن يبحث عن لقية وعد بها، وسنجد الشواغل وبعض الشخوص، التى سنلقاها فيما بعد فى (الحرافيش)، كأن النص، برغم أنه يحتوى على ما يمنحه الوجود بعيداً عن (الحرافيش)، تجربة أولى فى البحث عن تلك الكيمياء التى يحاولها محفوظ منذ (أولاد حارتنا)، و(حكاية بلا بداية ولانهاية)، حتى استوت، ونضجت فى (الحرافيش).

فى الكتب الثلاثة: (أولاد حارتنا)، (حكايات حارتنا)، و(ملحمة الحرافيش) يصوغ الكاتب المكان الذى يذكر متلقيه بمقاطعة «يوكنا باتوفا» فى روايات وقصص وليم فوكنر، و«ماكندو» فى روايات جابرييل جارثيا ماركيز. والمكان على هذا النحو بوصفه بقعة محدودة معينة، ينتزع من واقعيته، يتحول من وجود عينى إلى رمز. المكان فى «الثلاثية»، و(خان الخليلى) و(زقاق المدق) مكان حديث، بفعل عوامل كثيرة أدخل فى علاقات الحداثة. وبرغم تداخلات العصور فيه، وبرغم بقايا الثقافة القديمة التى تتجلى فى الأزياء، والأثاث، وطرز البناء، فضلاً عن اللغة التى ينطق بها، والأفكار التى تراود أصحابه، فإنّ توغله فى الحداثة يوحى بتطوره، وتغيره وخضوعه للتبدل. أما المكان فى (الحرافيش) فبرغم اتصاله بهذا الزمن الواقعى فهو واضح الاختلاف. هو مجتمع مدينى، يقف فى منتصف المسافة بين المجتمع الحديث والمجتمع التقليدى، إنه حارة قاهرية قبيل استيقاظ المجتمع المصرى على طرقات الحداثة المدوية. ولذلك، يتنبأ بعض عناصره عن توقفه عن التغير، فتشى بثباته وعلوه على الزمن: المصابيح التى تضاء بالزيت، عربات الكارو، الدوكار، البوظة، حوانيت العطارين.. إلخ. ولا تجاوز الأزياء الملاءات والجلابيب والعباءات. كما أنّ الأثاث ينبئ عن أن المكان لم يدمج بعد فى علاقات الحداثة الرأسمالية. إلى ذلك يشكل الوجود الاستعمارى المحسوس، ثقيل الوطأة للجنود الإنجليز عنصراً مهما فى «الثلاثية» و(زقاق المدق).. إلخ، لكنه يغيب هنا، فالحدث النصى لا يعرفه.

فضاء بسيط يلفّه الاستقطاب الطبقى، ويسمه بخصائص تقربه من المجتمعات السابقة على العصر الحديث، الأغنياء الوجهاء وهم التجار: البنّان، تاجر الغلال، تاجر السجاد.. إلخ فى مواجهة الحرافيش الفقراء الذين يعملون فى مهن شتى، تتغير سريعاً ولا تحتاج إلى كفاءة. إنهم الناس، الذين يسبرون فى الأسواق، وينامون فى الخرابات، وتحت الأقبية، ويسكن أغناهم فى بدرومات العمائر، ومنهم يخرج الأبطال والسوقة، والقتلة والقديسون. ويتأكد هذا الاستقطاب فى وضع إمام المسجد الذى لا ينهض بدور الوسيط بين السلطة والناس كما فى مصر العصور الوسطى، لكنه يخضع خضوعاً كاملاً للوجهاء.

كان محفوظ من قبل يبدأ بإعداد المكان للحدث، حيث يقدّم لنا طبوغرافيته من خلال التحديد الدقيق للصوى والعلامات التى تؤطر المكان وتجعله ديكوراً صالحاً للأحداث، وتحدد للقارئ مساره ـ مثل المقهى، والوكالة، والفرن فى (زقاق المدق) وبيت السيد أحمد عبدالجواد، وبيوت غانياته، ومحل تجارته فى (بين القصرين)، وبيت الجبلاوى والصحراء.. إلخ فى (أولاد حارتنا)، وكان هذا يعنى توقف السرد. أما فى (الحرافيش) فنحن نلج الأماكن عبر حركة الشخصيات دون توقف للحدث، مع الحرص على الإيحاء بعلو المكان على التغير.

وهكذا، يمكن أن نستمر فى تقصى عناصر الفضاء الكاشفة عن علاقات مجتمع مدينى فى حال من السكون والركود، ولفرط جثومه وهدوئه يلوح كأنه أبدى سرمدى، لا بدء له ولا انتهاء. هذه السمة من الركود مكنت النص من تثبيت المكان فى الزمن، بحيث بدا الزمن الروائى ديمومة متصلة متدافعة، مكتفية بنفسها، ومغلقة فى وجه نقيضها، فيما تظل مفتوحة فحسب على نفسها. لذا، فإن أناسها أسرى فضاء يسيّجهم، ويعزلهم، فلا يقدرون على الانفلات من هيمنته، بل لا يهجسون بهذا الانفلات.

لا يمكن للحيز الذى تجرى الأحداث فيه أن ينفلت من التاريخ [١٨]. هذا صحيح، لكن النص يقوم بتطويب المكان. بتعبير آخر يدرجه فى سياق المقدس، فيعلو فوق التاريخ، ويجاوزه، أو على الأقل يبدو كذلك لا للقراء فقط، بل لسكانه أيضاً، هؤلاء الذين يخلقون مركزاً للمعنى والقيم،

ويذودون عنه. كأن النص يلتقط المفردة الاسم، أى الحسين، ويوظف حمولتها الدلالية فيتميز المكان عما يحوطه. بهذا تتحول الحارة من مكان متجانس قابل للتجزئة والتحديد إلى مكان يشكل انقطاعاً فى الحيز، ومن ثم يتقدس، ويتطوّب، فيأخذ فى عيون سكانه هيئة مركز الكون، بل يصبح بديلا للكون واختزالاً لاتساعه وتعقده. فى هذا السياق يجاوز الزمن التحديد الكمى: زمن لا نعرف بداياته ولا متى ينتهى.

مع هذا كله، يظل المكان دنيوياً، أرضياً، فيتصل بأمكنة محفوظ الأخرى فى رواياته الواقعية. المقاهى هى المقاهى، حيث يلتقى الناس، وتنشأ بينهم تلك العلاقة التى تنهض بها فى الحياة المصرية، اللقاء للسمر وقتل الوقت. فقط ينهض المقهى بدور خاص فى الرواية، إنه مكان البيعة للفتوة، أو الثورة عليه. فهو مكان برغم ما عليه من طلاء الترويح والترفيه، ينهض فى الحارة بدور إعلان السلطة عن نفسها، لا فى سرد قصص الفتوات الأخيار أو الأشرار فحسب، بل فى إعلان الإذعان للسلطة أو الثورة عليها. إنه مكان مفتوح على خارجه، علنى وسطحى. بهذا يختلف عن موضع آخر هو البوظة أو الغرزة، التى تقوم بدور أقل أهمية، فهى أماكن قبوية، فيها يفرّ الناس من الحياة العامة غارقين فى علاقات تحاول الانفلات من سطوة السلطة، فتقترن بالخمر والمخدر والغناء، والنسوة اللائى جردن من المكانة فاحترفن البغاء والرقص. مع ذلك لا يقوم النص بتحويلها إلى أماكن متجانسة تماماً، فهى فى النهاية ليست «بيتا» لكنها أيضاً ليست «غابة».

تنهض الخمارة أو البار، والبوظة فى (الحرافيش) بتلك المهمة الموكلة إليها فى سرد نجيب محفوظ، مثلها مثل بيوت الغانيات والعوالم، والعوامات. إنها مأوى المثقلين المتعبين الفارين من قسوة الحياة، وظلمها. فيها يلتقى ياسين وكمال عبدالجواد، ليكتشف الأول أن كمال الذى ظنه سيكون مختلفاً، قد أثبت أن العرق دساس، وأنه كأخيه وأبيه، سائر فى الطريق نفسها. وفيها ـ فى (زقاق المدق) ـ يلقى عباس الحلو مصرعه. لكن فيها أيضا تلتقى العوادة زنوبة بياسين، وتتحول إلى ربة بيت، وزوج، وأم. ويلتقط عاشور الناجى العاهرة فلة، ليحولها إلى قرينة البطل المخلص، ووعاء ذريته.

هكذا تتحول الحارة إلى بيت العالم الرمزى. لكنه بيت سعيد بتجانسه ومكتفٍ بنفسه، ومغلق فى وجه العالم. إنه يلفظ الغريب، ويزدريه، ويتصدى له حين يهدده. ولذا، يصطف سكانه خلف فتوتهم، حتى لو كان ظالماً جلادا، لأن الفتوة هنا رمز لمهابته، ومنزلته بين الحارات الأخرى. أما أبناؤه الذين يغادرونه، فهم دوماً يئوبون بالخسران، إلا من فرّ منه دفاعاً عن قيم المكان حين تنتهك، كسماحة الناجى، أو من هاجر بدينه ونفسه ليتطهر، ويعّد عدته للعودة مثلما فعل الناجى الكبير، ومثلما فعل نجليه وسميه ومثيله، عاشور الثانى.

الروزنامة النصيّة

تبدو حارة (الحرافيش)، المدينة الطوبوية التى شيّدها نجيب محفوظ، للوهلة الأولى كأنها معلقة فى فراغ، بيد أنّ هذا محض لعب نصى. إن الحارة تلوح كذلك، لكنها فى النهاية تشير إلى تاريخ. ولهذا يبدو الزمن أيضا كأنه مجاوز للتاريخ، أعنى أن الزمن الروائى يصعب ردّه إلى مرجع خارج النص. فى «الثلاثية» ـ مثلا ـ يعلن النص عن مرجعه بوضوح لا لبس فيه، وبعدد كبير من علاماته، ومن ثم نستطيع إقامة مبنى القصة، وتحديد زمنها الكرونولوجى عبر الإشارات الزمنية التى تحدد مدى الزمن الذى تخلقه كلمات السارد، وتتيح إمكان تحقيبه وحصر برهانه، بدءاً من أصغرها وانتهاءً بالفصول والأعوام. بل إن الحدث فى «الثلاثية» يقصد فى بعض الأحداث المفصلية إلى إقامة تطابق بين حدث النص والمرجع. وهذا أمر لا مندوحة عنه فى نص روائى يتغيا التعبير عن فترة تاريخية أو مسار أسرة تنتمى إلى فئة أو طبقة. لكن الأمر يختلف بالطبع فى (الحرافيش)؛ يتخلى الكاتب عن طرائقه فى صياغة الزمن، عبر اللواذ باسم علم أو واقعة تاريخية أو مدينة؛ أى يتخلى عن مهمة فتح النص على التاريخ بما هو وقائع، فيما يفتحه على التاريخ بوصفه نسقاً، ومن ثم يجهد لإقامة زمن داخلى لكتابه. لكن داخلية الزمن لا تعنى أن محفوظ يعلقه فى فراغ، إنه حقا يبدو كذلك لكن أواصره بالتاريخ حاضرة، وفاعلة. فمحفوظ كاتب إرثه واقعى، وولاؤه القديم للفن بوصفه مشاكلاً للواقع، يظل فاعلا وحاضرا وإن تم التمويه عليه. فهو يصوغ علاقات

صلبة تجعله لا يحلق بعيداً عن الأرض. على هذا سنجد أن الحارة تنتمى إلى الواقع محدد وزمن محدد، مثل الحديث عن المأمور فى حكاية شهد الملكة أى الإشارة إلى نظام أمنى حديث. وكان من قبل قد أشار فى الحكاية الأولى إلى سفر سكينة، زوج الشيخ عفرة، ومربية عاشور إلى قريتها فى القليوبية، إشارة إلى التقسيم الإدارى الحديث. لكن مثل هذه الإشارات الشاحبة لا تحدد زمنا مرجعياً على نحو دقيق، لكنها تجعله خلفية باهتة، دون أن تطابق بينه وبين مرجعه.

إن الناس غارقون فى ديمومتهم، لا أحد يحلم بأفق آخر خارج المكان، والخروج منه لا يعنى اكتشاف جديد، أو تجريبه، ثمة قعود عن التحرر من ربقة المكان، ربما جاء تعبيراً نصياً عن سمة شهر بها السياق المصرى، أعنى المكوث دون الخروج، والإقامة دون الهجرة، ومن ثم يوغل الزمن فى انغلاقه، بحيث يكاد يصبح داخليا محضاً. وفى هذا يتخلى الكاتب عما أتقنه فى معظم ما كتب من قبل، أى يطوّح بالطرائق التى تحدد الزمن، ليخلق زمناً لا يكاد يلتقى مع الخارج ولا يتقاطع مع أحداثه. والقارئ فى هذا فى حاجة إلى ما ينير له السبل المشتبكة وهو ما يدركه الكاتب الذى عثر على كيمياء هذه الممارسة النصية بعد (أولاد حارتنا) و(حكايات حارتنا)، و(حكاية بلا بداية ولا نهاية)، فيساعده بخلق محطات، برهات مفصلية تصلح أدوات لقياس الزمن وجريانه، وإلا التبس عليه المسار، واشتبهت الأسماء والأحداث.

يسمى محفوظ سير أبطاله بالحكايات، وهى كلمة تشى بدلالة تنصرف إلى القدم والعتاقة، حيث الزمن النصى ينساب على نحو يطابقه أو يكاد مع الزمن الواقعى، زمن الحياة البسيطة المبرأة من تعقيد الأزمنة الحديثة. ومن ثم فالأبطال ليسوا إشكاليين بالمعنى اللوكاشى، ومن ثم فهم ليسوا فى حاجة إلى معاناة الاغتراب، ولا يخوضون دراما الوعى الشقى، فهم يحيون فى إهاب زمن الأشياء فيه واضحة، صافية، وهى إما صحيحة أو خاطئة، بيضاء أو سوداء، ولهذا تلوح أزمنة الحكايات بسيطة، وأبطالها ليسوا فى حاجة إلى تجزىء الزمن أو تفتيته.

تبدأ (الحرافيش) بشذرة تموّه على الزمن، وتميل به إلى معنى البداية. حيث الوعى بالزمن وعياً أوليا بسيطا، فى حاجة إلى بث نصى، يتكئ على علامات وصوًى تحدده خالقة إيقاعاً داخلياً ينظم الحدث. حين يعثر الشيخ عفرة زيدان المنذور من النص للعثور على عاشور وتربيته، يبدأ هذا البث بتحديد سن درويش زيدان قائلاً: «ورأى» (أى درويش) الوليد فذهل كما ينبغى لغلام فى سن العاشرة» (ص٩). ثم يتابعه بعد ذلك فى نموه، حيث نعرف من الحوار فيما بعد أنه «قد بلغ العشرين»، ذلك لأن تحديد سن درويش يعنى أن نعرف ما قطعه عاشور فى النمو. وبعد حادثة «الشوطة» التى دهمت الحارة، وهجرة عاشور إلى الخلاء، يحدد النص المدة التى قضاها عاشور وفلة ومعهما الوليد شمس الدين فى الصحراء بوضوح: «قضى عاشور وأسرته فى الخلاء مايقارب الستة أشهر» (ص٦٣).

الأمر لا يقف عند تحديد سن الأبطال، وإنما يجاوزه إلى ما هو أعمق، أعنى أن الكاتب يلجأ إلى خلق روزنامة نصيّة، فيخلق من الأحداث الكبرى التى تكاد تكون مفصلية علامات، وصوًى، تحدد للقارئ المسرود له مساره. ولدينا فى الحكاية الأولى لحظات معينة تصلح لمثل هذا الأمر: عثور الشيخ عفرة على الوليد، خروج البطل من بيت الشيخ عقب موته ورحيل سكينة إلى مسقط رأسها، حيث يكون عاشور جاوز سن الطفولة واليفاعة، ويبدأ يطرق أبواب الرجولة، زواج عاشور من زينب، ظهور درويش فى الحارة وبناؤه الخمارة، ثم لقاء عاشور بفلة الأقرب إلى اصطدام قدرى، ثم ولادة شمس الدين، ثم الشوطة، والعودة إلى الحارة من المهجر، والاستيلاء على بيت البنان الذى قاده إلى السجن، وأخيراً نهاية الحكاية بغيابه.

وهكذا، نستطيع أن نجد فى كلّ حكاية من حكايات الملحمة العشر عدداً من الوقائع التى تعيننا على تحديد الزمن والشعور بمداه. وإذا كان زمن كل حكاية ليس طويلا جداً، فإن زمن الحكايات جميعاً؛ زمن (ملحمة الحرافيش) مسرف فى الطول. وعلينا ألا ننسى فى هذا السياق أننا إزاء رواية ضخمة، هى فى وجه من وجوهها رواية أجيال. ولذا، يقوم الكاتب بإدراج شخصياته فى أجيال واضحة التخوم، تتتابع موجاتها فى سلالة ممتدة هى أسرة آل الناجى.

طول النص وسعة مداه قاداه إلى خلق لحظات بعينها لتصبح واضحة، تفرّق بين العهود، وتحدد تخوم الأحداث أو تومئ لدلالات، أو تمثل انقلابات طابعها دراماتيكى، تقسر المتلقى على الاستسلام لإغواء الدراما، وتفجرها باحتوائها على التشويق. ومن هذه المحطات المنظمة للزمن، والضابطة لإيقاعه، سنجد أحداثاً مثل العثورعلى طفل سيكون بطلا مخلّصا، وتحول المرأة القادمة من الخمارة، لتكون وعاءً لذرية البطل، والشوطة، وغياب عاشور. وهى أحداث محورية، تخرق المألوف، ولسوف يقوم السارد بقصها أكثر من مرة، وعلى ألسنة تختلف لغاتها باختلاف موقعها من الصراع، لتتحول بعد ذلك إلى علامات مكوّنة لفولكلور المكان، تؤجج فى أبنائه شهوة الدفاع عنها بوصفها مثلا عليا حاكمة للحياة فيه. ولسوف نجدّ أحداث كبرى من نوع مغاير، قد يكون بعضها مضاداً لهذه المثل العليا، مكانها فى كتاب تاريخ الحارة الضاج، مثل اختفاء سماحة الناجى، وعودته، ومصرع زهيرة الدامى، ومصرع جلال المدوى من بعد، لتصبح محطات حديثة كبرى، تحدد مسار الزمن وإيقاعه، من ناحية، وعلامات دالة على صحة المثل العليا، وضرورتها لاستمرار الحياة من ناحية أخرى.

وقد استطاع محفوظ خلق إيقاع روائى، ينظم المدى الشاسع للنص، ويمنح الإحساس بما ينطوى عليه فضاؤه من تدافع واتصال، من خلال توظيفه لتكرار الفصول الأربعة:

* ثمة سحائب كانت تركض فوق سطح الشمس فى اليوم الأخير من أمشير (ص١٨٥).

* جاء الصيف زافراً أنفاسه الحارة (ص٢٣٤).

* ها هى الخماسين تسفع الجدران، تثير الغبار، ترفع الحرارة، تلوّن الجو بالكدر، وعما قليل يتهادى الصيف بجلاله الشعبى وصراحته الحامية (ص١٩٢).

* كان شهر طوبة يستوى على عرشه الثلجى، والرذاذ لم ينقطع منذ الصباح الباكر (ص١٥٧).

* وعندما وفدت الفلاحات يبشرن بالفيضان، ويبعن البلح، كانت زهيرة تعانى ولادة عسيرة (ص٣٥٣).

* وذات يوم عجيب والحارة تعانى حياتها اليومية المألوفة الكئيبة، والشتاء يولى مودعاً، انحدر من تحت القبو رجل (ص٥٥٦).

* فى أوائل الربيع، ونداءات الباعة تتردد بالملانة والعجّور وضعت عزيزة طفلاً أسموه عزيز (ص٢٨٥).

على هذا النحو يقرن الكاتب الفصول ودوراتها بما شهرت به فى السياق المصرى الاجتماعى والثقافى، ولهذا يستخدم علامات لغوية لصيقة بالمكان: طوبة، الملانة، العجّور، الخماسين.. إلخ. كما أنه يربط بين خصائص الزمن وما يرتبط به، ليغرس النص فى سياقه. فمهما يكن الزمن النصى فى غير حاجة إلى ربطه بالزمن المرجعى، إلا أنّ الكاتب يعى خطورة انتفاء علامات المكان، وشاراته، ولهجاته. إلى ذلك تنهض تيمات تكرار دورات الفصول، فضلاً عن ضبط الإيقاع الزمنى بتحديد علاقة الشخصيات بالزمن والطبيعة.

وفى نصّ روائى مخلص لروائيته مثل (ملحمة الحرافيش)، لا شك فى هيمنة الزمن السردى، زمن الفعل البشرى الذى يمنح الزمن معناه. إلا أن نص (ملحمة الحرافيش) مخلص، وبالقدر نفسه، لأخلاقيته؛ أعنى لكون الكتابة فعالية أخلاقية. فبرغم هيمنة الزمن السردى، إلا أن محفوظ يأبى إلا أن يدسّ زمناً آخر غير سردى، يتراوح بين الغنائية والتقريرية. الزمن السردى أداة الروائى الأساسية لأنه إهاب الفعل ومحيطه. ومن ثم فالسرد، بخاصة فيما يسمى التلخيص، يمكّنه من تقليص الزمن واختزاله مع خلق الشعور بسرعة إيقاعه، فيما يتضاد زمنا التقرير والغنائية مع هذا المسعى. كأننا إزاء صراعية تبطن الممارسة النصية، بين الرغبة فى تسريع الزمن والرغبة فى دس المغزى. وهكذا، سنجد مثلا الزمن الشعرى، ينبث بين أشكال السرد المتنوعة، فهى تحوطه من كل صوب، وتفرقه فى زخمها. الزمنان التقريرى والشعرى يوقفان سيولة الزمن ويوظّفان من أجل دس المغزى،

وتبرير الحدث، وإغلاق الشفرة على تفسير واحد محدد. إلى ذلك، ينهضان بوظيفة كسر هيمنة الزمن السردى، وإبطاء سيولته وتدفقه، وإحداث مخالفة لغوية تنتج توتراً دلاليا. أضف أن هذه التأملات تدور حول الزمن نفسه:

* الانتظار محنة. فى الانتظار تتمزّق أعضاء الأنفس. فى الانتظار يموت الزمن وهو يعى موته. والمستقبل يرتكز على مقومات واضحة. ولكنه يحتمل نهايات متناقضة، فليعبّ كل ملهوف من قدح القلق ما شاء (ص١٩٨).

* لا دائم إلا الحركة. هى الألم والسرور. عندما تخضرّ من جديد الورقة، عندما تنبت الزهرة، عندما تنضج الثمرة، تمحى من الذاكرة سفعة البرد، وجلجلة الشتاء (ص٢٥١).

* الظلام مرة أخرى.. يتجسد فى القبو، يغطى المتسولين والصعاليك، ينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشياطين، فيه يختفى المرهق من ذاته، ليغرق فى ذاته. إنّ قدر الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران فالنجاة عبث (ص٤٣).

نحن، إذن، نتحرك مع الزمن فى بدئه، ونراه يتكون أمام أعيننا، ويتراكم ليصبح شيئاً ملموساً، نحس بدبيبه وفعاليته. وإحساسنا به نابع من حركته النصيّة، من امتلائه بالأحداث داخل فضاء لغوى. ولذلك، قلت إنه زمن مكوّن من رموز وعلامات، وأصوات، ولا يمكن ردّه إلى زمن خارج هذه العلامات المغايرة للزمن الكرونولوجى الدال على حقبة ومرجع. إلى ذلك ينهض هذا الزمن على خطيّة متصاعدة، على حوافز متتابعة، فينبنى اللاحق على السابق، ويتقيد به، ويحدد ما سوف يجدّ من أحداث. قد يلوذ النص أحياناً بالعودة إلى ماضى الشخصيّة، عبر الاسترجاع، لكن ذلك لا يحدث أية مفارقة سردية، ويظل عنصراً ثانوياً فى تكوين النص. إن الكاتب يعى أن عليه أن يستخدم كل الممكنات، ليختزل زمنا مسرفاً فى الطول، دون أن يوقعه هذا المسعى فى أحبولة الخلل، فيتمزق نسيج الكتابة، وينتفى الإحساس بديمومة الزمن واتصاله. ولذلك، كان عليه أن ينفلت من إيديولوجيا الوصف الذى مارسه طويلاً فى مرحلته لتأسيس الواقعية فى رواياته الأولى، وفى «الثلاثية» خصوصاً. كان الوصف هناك متأنياً حتى ليتوقف السرد وتبطؤ الحركة، ومن ثم يمكن للعين العجلى أن تحدد تخومه التى تفصله عن السرد. إيديولوجيا الوصف على هذا النحو تقوم بوظائف محددة، تفرضها طبيعة الكتابة التى تهدف إلى التأريخ والتماثل مع المرجع، لأنّ الوصف يمنح المتلقى الثقة بواقعية الحدث، من خلال ديكور يحدد الإطار، ومن خلال إبراز القسمات الفيزيقية لمن يقومون به، ومن ثم يجعل أبناء المجتمع النصى يتقاربون إلى حد خلق وهم تماثلهم مع نظرائهم فى المجتمعات الطبيعية. لكن هذا لا يعنى أن محفوظ ينتقل إلى الجهة الثانية، أعنى لا يتبنى طبعا إيديولوچيا الوصف النافى للمعنى عبر إغراق الموصوف فى جزئياته حتى فقدان الملامح، أو عبر التشكيك فى صلاحية اللغة لاقتناص حقائق الأشياء على نحو ما نرى لدى آلان روب جرييه. إنه ـ على الأحرى ـ يتخذ موقفاً إجرائياً، قد ينطوى على كثير من الذرائعية، موقف عملى يتحرك بين تقديم الشخصية من خلال الحس البيوجرافى، متراوحاً بين اللغة التقريرية والمجاز، وملقياً بها فى خضم أحداث تبرز صفاتها. إنه يملأ فراغ الفضاء الروائى بأن يمزج الموصوف بحركته، ويضعه فى سياق يبرز أهم ملامحه ومثل هذا الإجراء لا يبطئ السرد، ولا يوقف جريان الزمن على ما عرفنا عن محفوظ فى رواياته الواقعية، أو حتى فى روايته التى تمثل حلقة أولى غير متقنة فى صياغة رؤيته أى رواية (أولاد حارتنا)، حيث يمكن فصل الوصف عن السرد، ويجاور الوصف الواقعى عناصر زمن ليس كذلك. وفى هذا نشعر فى (الحرافيش) بالمفارقة بين طول الزمن وقصر الشريط اللغوى. بمعنى أن ثمة مفارقة بين القصة وصياغتها خطاباً، لأن الكاتب يختزل الزمن ويقلصه، حين يمر سريعاً على الفترات الزمنية التى لا تحتوى على دلالة:

* وتمرّ الأيام (ص١٢٦).

* وتمضى الأيام (ص١٢٩).

* الأيام تتلاحق (ص١٣٩).

* ومضت عشرة أعوام هادئة (ص ١٤٨).

* ودارت الشمس دورتها (ص٣٢٢).

* مرت الأيام، لا يخشى من مرورها، وتتابعت الفصول (ص٤٢٥).

وهى عبارات تخلص الكاتب من الغرق فى زمن مساوٍ للعدم، وكان بإمكانه تجاوزها، لكن محفوظ يكتبها على النحو السالف لتكمل المشهد، وتؤكد الديمومة، وتخلق الشعور بالزمن فى سيولته. فى التلخيص الكاتب يخلق سرداً، تُختزل فيه التجربة، وتعرى من التجسيد، وتجرّد من المسرحة، فيصلنا حدث ضخم فى جملة. وقد يكون الحدث قد مرّ بنا من قبل، وقد يكون فاقداً لأية إثارة نصيّة، لكنه يكمل أيام الشخصية، ويملأ سنينها بالأحداث. فى نص آخر غير نص (الحرافيش)، بوسع الكاتب أن ينتقى من المواقف ما يبلور الشخصية، فيستبعد مايراه غير مفيد فى عملية من التنظيم والمؤالفة، أما فى (ملحمة الحرافيش) فنحن أسرى هاجس بيوجرافى، يقدم لنا حياة كاملة للشخصية، بحيث نصبح مع شعور حاد بانغراس صاحبها فى المكان، وفى السلالة الأسرية. وهكذا يجد منتج النص نفسه واقعاً بين نقيضين؛ ثمة نزوع إلى تقديم حياة كاملة للشخص، وثمة جهد لاختزال الشريط اللغوى، حتى يمكن تقديم هذا الزمن الذى يلوح لا نهائياً فى إيقاع سريع، يُكثّف فيه الدال، ليعطى اكتنازا فى المدلول. ومن ثم سنجد محفوظ يبتكر طريقة للتجزئة، تجزئة الخطاب وتشذيره، لا لأن العالم ينعكس فى النص مجزءا، مفتتاً، متشذراً، بل لأن محفوظ يقسم الخطاب الروائى إلى مقاطع صغيرة قصيرة، سريعة الجمل، مع إعطاء كل مقطع رقماً خاصا، كما نرى فيما يلى:

ـ ٣٤ ـ

كانت الرحلة عادة تستغرق أسبوعاً. مضى الأسبوع ولكن قرة لم يرجع.

تبودلت الأفكار فى الدار:

ـ عذر الغائب معه.

وتمتمت أنسية:

ـ لا يحسب الوقت فى رحلته بالساعة والدقيقة.

وقالت رئيفة:

ـ مرة تأخر يومين عن ميعاد عودته.

ولاذت عزيزة بالصمت.

ـ ٣٥ ـ

مرّ اليوم التالى كما مرّ الأول. ترددت الكلمات الملتمسة للطمأنينة.

قالت عزيزة لنفسها:

ـ ما أبغض قلقاً لا مبرر له.

ـ ٣٦ ـ

يذهب الدوكار مع الصباح إلى ميناء بولاق، ثم يرجع مع الليل خالياً. ويعذب السهاد عزيزة حتى الفجر..

ـ ٣٧ ـ

باتت الحارة تتساءل عن غياب قُرة. دعت عزيزة وحيد وسألته:

ـ ماذا ترى يا معلم وحيد؟

فقال الفتوة:

ـ اعتزمت السفر بنفسى.

ففى هذه الشذرات (الفصول؟) نجد الإيقاع السريع، والجمل الباترة، والانتقال من السرد إلى الحوار، لا لنقل المشاهد فقط، ولكن لكى تأخذ كلمات المتحاورين هيئة جواب على قرار، فهى تنهض بوظيفة السرد نفسها، وهى هنا الإبلاغ الذى يكاد يكون محضاً، مع نهوضها فى الوقت نفسه بوظيفة الحوار التقليدية. تجزئة الخطاب على النحو السالف تجعل القارئ إذ ينتهى من قراءة شذرة، يتوقف لبرهة، ثم يواصل قارئاً الرقم، ثم يتوقف لبرهة أخرى، ليبدأ

مع بداية الفقرة التالية. ومعنى هذا أن «زمن القراءة» قد استطال فهو أطول من قراءة هذا الخطاب، فيما لم يجزأ، ودوّن بطريقة تقليدية.

وهكذا نجد فى (الحرافيش) وسائل تختزل الخطاب فيما تطيل الزمن، وتنظمه. وهنا لا يتخلى محفوظ عن طرائقه فى تكوين نصه وتنميته، ولكنه يكيفها لملاءمة الغاية، عبر عملية من الإزاحة والتبنى والابتكار، تنطوى على ذرائعية تشكيلية، لا تصل، طبعاً، إلى تجاور الأضداد، وإنما تعمل فى خدمة كتابة أخلاقية. لعل هذا يفسّر هذه الصراعية الخلاقة، بين المتعارضات، التى تنجح حنكة الكاتب فى كبح جماحها.

القوى الأمين

من خلال حياة الحرافيش المعذبة يخرج نبى مصطفى هو خلاصة البشر، كما تخرج وردة شديدة البهاء وسط كومة من الوسخ، أو كما تنبثق حياة من الموت. كان لابُد للبطل من أن يصدع بما أُمِر به، فهو لا يملك لنفسه رداً. مثلما لا تقدر الوردة على منع عبيرها، لايقدر نبى محفوظ أن يحجز نبوّته؛ لقد امتلأ حتى الحافّة بأشواق تجاوز جسده، ومن ثم لابد له أن يفيض على نواحيه؛ أن يخرج عن علامات الرجل الصغير، الغارق فيما يغرق فيه الناس من شؤون العيش إلى علامات أخرى، فيها وبها يصير الأمل والرجاء، لهؤلاء التعساء الضائعين، الجوعى، السابحين فى التيه بحثاً عنه.

كان من قبل رجلاً من (الحرافيش)؛ محض زوج وأب يجوع ويعرى، وينزو، ويأمل فى الزوج والولد، ويسير بين الناس، دون أن يفطن أنه اصطفى لدور ورسالة. كان يريق ماءه المقدس فوق تراب الحياة، لا يقدر حتى على التطلع إلى أعلى، حيث ينبغى له أن يحدّق جلياً، ويرى شارات الاصطفاء وعلاماته. فى (أولاد حارتنا)، كان النبى يؤخذ من حياته اليومية أخذاً، ويوحى إليه، صحيح أنه من قبل تهيأ طقوس تصاحب مولده، وحياته، لكنه لا يدرك معناها، حتى تجىء لحظة الكشف والاصطفاء، فإذا به يرى إذ يحدق فى حياته من قبل، أنه كان يُعدّ لهذا اليوم، وأن عليه أن يصدع بما أُمر به، وأن يعدّ نفسه للخروج على الطغاة؛ أن يمسك عصاه أو يرفع «نبوته»، أن يجيش الأتباع، ويصطفى الخلصاء والحواريين كما يفعل أىُّ نبى.

نص (أولاد حارتنا)، بوصفه أليجوريا، يمتح من النص الكبير؛ أعنى نصّ الثقافة الساميّة التى ترى النبى فما لله، الوسيط بين الله والناس، ولذلك فإنّ جبل سيكلم الجبلاوى، كما يكلم الرجلُ الرجل، كما كلم موسى ربّه، وإن الجبلاوى سيرسل خادمه قنديل، حاملاً الوحى إلى القاسم فى جبل يومئ إلى جبل حراء، وهكذا فهو «رجل الله» بالتعبير التوراتى «صاحب حرارة، ووجد روحانى تصل به إلى حد التجرد عن المادة، والانطلاق ـ لوقت ما ـ من مجال الحواس العادى. الروح يستولى عليه، ويملأ نفسه وجسده، كما فى حالة المس» (١٩).

ترى هل اختلف الأمر فى (ملحمة الحرافيش)؟ لنقرأ ونرى.

تأخذ الحكاية الأولى «عاشور الناجى» موضع الحكاية النموذج، تماماً كما يأخذ بطلها فى زمن الملحمة موضع البطل النموذج، فمع مرور الأيام، وتقادم العهود يتحول عاشور الناجى إلى ذكرى، ونموذج يلهم الأبناء. إنه نموذج بمعنيين؛ معنى أول هو أنه المثال الذى يجب احتذاؤه، ومعنى ثان هو أنه الأول، صاحب الحلم والرسالة، والكلام الأول، الذى يجاوز وجوده التاريخى، ليصبح ملهماً، والذى سيتكرر فى نهاية زمان الملحمة فى سميه، وظله، عاشور الثانى.

بعد الشذرة الأولى التى تأخذنا إلى أول الخليقة، يصوغ محفوظ المشهد الأول فى ملحمته. شيخ عجوز، أعمى وعقيم، يصطدم فى ظلمة نهايات الليل بصوت بكاء وليد ترك على قارعة الطريق «ولت البراءة المغسولة بماء الفجر»، وعاد الشيخ باللقية إلى زوجه العاقر التى تراه هبة السماء لها، فترضعه وتعطيه اسمه «عاشور»، لينمو الوليد فى بيت معدّ لتربيته حيث الصلاة والتلاوة. إنه إشارة غامضة لشيخ أعمى، لكن بصيرته، تجعله يرى أبعد مما يرى الناس.

الشيخ قارئ أعمى وعقيم، لذلك تضع السماء فى طريقه ابنا. أما زوجه سكينة العاقر فتمنحه اسمه وهويته، كأن النص يرى البنوة الروحية أسمى من علاقة الدم والعرق. أما الأب والأمّ الآثمان، فيفران من فعلتهما، أى يرفضان الهدية، يذهبان بعيداً، ويخرجان من قبضة السرد إلى المجهول. وبذهابهما يختار السارد أن يضع بطله فى السياق الذى سينميّ أحسن ما فيه، ولذا يلوح بيت الشيخ الضرير وزوجه العاقر، رحما: صلاة وتلاوة وتمتمات كائنين متوجهين إلى السماء، مع ذلك فإن الشر يخالط الخير ويمازجه، ففى هذا البيت يوجد الشر مجسداً فى رمزه الأثير لدى محفوظ وهو ضد البطل وعدوه درويش، الذى يخدع شقيقه الشيخ الأعمى، ويمتهن قطع الطريق على الناس. يأخذ درويش هنا دور إدريس فى (أولاد حارتنا)، الذى كان أليجورى إبليس، عدو أدهم، أو آدم. وكما منح محفوظ الشيطان اسم نبى هو إدريس، يمنح عدو البطل اسماً غريباً هو درويش، الذى يذكّر قارئ محفوظ بالشيخ درويش فى (زقاق المدق)، معلم الإنجليزية السابق الذى دخل فى (دنيا الله)، وأوكل إليه محفوظ دوراً يقرّبه من دور البهلول، الرجل الذى يظل شارداً، فيظنه الناس ذاهلاً عن كل شئ، ثم يلقى بكلمة أو تعليق، يبدو لا علاقة له بشئ مما يجرى حوله، لكنه فى الحقيقة يلخص الحدث، أو يوجهه نحو تأويل بعينه، فهو «فم الكاتب» الأخلاقى، أو الناطق باسمه.

اسم درويش يشير إلى الدروشة، ويدخل صاحبه فى (دنيا الله) التعبير العامى الذى يستعمله محفوظ للدلالة على الرجل الذى لسبب أو لآخر قدم استقالته من الصراع. سنخطئ لو تصورنا أن محفوظ يتبنى هذه الشخصية لأنه يجعل صاحبها ناطقاً باسمه. إن محفوظ لايمكنه أن يكفّ نفسه عن اللعب، فكما منح أليجورى الشيطان اسم إدريس، يصوغ درويش زقاق المدق هكذا:

> ومع ذلك لم يكن يأتى شيئاً مما يعتقد فيه العامة من المعجزات والخوارق وقراءة الغيب، فهو إما ذاهل صامت، أو مرسل القول كما يحبّ، لا يدرى أنى يكون موقعه من النفوس. بيد أنه رجل محبوب مبارك يستبشر الجميع بوجوده بينهم خيراً ويقولون عنه إنه ولى من أولياء الله الصالحين، يأتيه الوحى باللغتين العربية والإنجليزية [٢٠].

لتأتى العبارة الأخيرة الساخرة، وكأنها تهدم ما قدمه من قبل من تعريف محايد، وصفى.

لنعد الآن إلى الناجى بطل (الحرافيش). إنه لقيط، لانعرف أباه أو أمّه. لقد انبثق من الإثم، كما أنه متخفف من ثقل الأبوة والأمومة، ميراثه منهما قارعة الطريق التى تسلمه للشيخ الذى سيلتقطه ويقوم على تربيته وإدراجه فى سلك الثقافة، ولكى يكون المرء جديراً بإعداد النبى لنبوته، لابد من احتيازه صفات محددة. ثمة أولا العلاقة التى تتأسس على شئ غير صلة الدم. فلسبب ما يصلب عود النبى بعيداً عن أهله الذين تربطهم به صلة الرحم، ويلتقى بأهل غيرهم. والشيخ عفرة وزوجه سكينة مؤهلان للقيام بهذا الدور، دور التقاط اللقيط، ومنحه الاسم والهوية، ثم الخروج من السرد لانتهاء مهمتهما، لقد أديا دورهما. وعلى النبى أن يقف على قدميه دون عون من أحد. الذخيرة التى زوداه بها تمكنه من ذلك.

يبدأ وعى البطل بذاته بعد اختفاء أبويه، فغيابهما يعنى فقدان الرحم، يعنى رضّة ميلاد ثانية للبطل الذى سيضعه القدر أمام اختبار لإيمانه، وعليه أن يختار الخير أو الشر، الشيطان أو الله. إنه يرفض كل شئ يشوبه، حتى لو وضعوا الشمس فى يمينه والقمر فى يساره، يرفض أن يجرّب إلهه كما رفض المسيح من قبل، ويختار ما يلائمه، ما يتفق ومواهبه، فيصطدم بضده درويش، الذى يجبهه بحقيقته:

ـ أيها اللقيط الجاحد.

(......)

ـ أيها البغل الخسيس القذر.

إن كلمة «البغل» هنا تشير إلى سمة أساسية فى نبى (الحرافيش)، وهى القوة، التى سنظل نسمعها فى الحكاية تتردد على ألسنة أعدائه وأنصاره. إنه «القوى الأمين» الذى

يضع قوته فى خدمة الناس. هذه الصفة التى ترشح للقيام بدور البطل المخلّص، أو تؤازره فى القيام بدوره، تومئ إلى «جبل» فى (أولاد حارتنا)، الذى يومئ بدوره إلى موسى فى كتاب الثقافة السامية الكبير. ولذلك فإنّ نبوة «فتح الباب» فى حكاية «سارق النغمة» نبوة منقوصة، لأنها تعوزها القوة. ضعف فتح الباب البدنى يلجئه للاستعانة برجال أقوياء آخرين من عصابة الفتوة السابق، وهكذا ما يلبث حلم العدل فى التبدد.

يعبّر درويش عن قوة بدن عاشور الفائقة بقوله: «جسمك أكبر عائق، لن يقبلك بيت، ولا معلم حرفة». ثم يضيف: «لن تحوز ثقة أحد. الفتوة يظنك متحديا، والتاجر يحسبك قاطع طريق.. ستهلك جوعاً إذا لم تعتمد على قوتك» (ص١٤). إنها النظرة نفسها التى تتردد على لسان زيطة صانع العاهات فى (زقاق المدق):

كان عملاقاً قوياً فدهش زيطة لمنظره، وسأله:

ـ أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان، فلماذا تروم احتراف الشحاذة (...).

ـ أنت قوى حقاً. أعضاؤك سليمة. إنى أعجب ماذا تأكل.

ـ الخبز إذا وُجد، ولاشئ غيره.

ـ هذا جسم شيطانى بلا ريب. ترى ماذا تكون لو أكلت كما تأكل حيوانات الله التى يؤثرها بخيره ونعمته؟![٢١].

هذا العملاق ذو الجسم «الشيطانى» يأكل كما يأكل عاشور الفقير، الخبز إن وجد. وحين يقول درويش: «هيكله الضخم جدير بأن يلقى الرعب فى قلوب المستمعين» فهو يتحدث بلسان الأعمى الشرير المحروم من نعمة البصيرة، أى الذى لا يملك موهبة معرفة الخير المكنون مثل الشيخ عفرة زيدان. إنّ القوّة صفة موسى «القوى الأمين» كما يقول النص عن ظل عاشور الناجى، أعنى ابنه ووريثه وحامل أمانته

شمس الدين؛ هذه القوة تربط البطل؛ بطل روايتنا ـ وتجلياته أحيانا ـ بالأبطال الفولكلوريين، كما تصوغهم السيرة الشعبية. ثم إنها تربطه بالطبيعة، فكل صفات عاشور الجسدية موضوعة فى سياق طبيعى: «فكًا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكبش»، ولذا يلوح لعينى درويش «صخرة مدببة تعترض الطريق، هبة من هبات الخماسين المثقلة بالغبار، قبر يتجلى فى الأعياد متحدياً».

القوة هبة الطبيعة للفقراء الذين لا يتوقعونها، ولا يهتمون بها، فهم إذ يدهمهم الفقر ويطحن عظامهم لاينتبهون إلى ما فيها من معان. بيد أن هذه الهبة لا تصبح كذلك، إلا إذا كانت قوة مبصرة، وإبصارها كامن فى الأمانة؛ أمانة صاحبها مع نفسه ومع الناس، حينئذ تتألق هذه الهبة، وتزكو. وفى الحكاية رقم ٤١ من (حكايات حارتنا)[٢٢]، يسرد محفوظ قصة القوة العمياء كما يجسدها إبراهيم القرد، القوى الضرير الذى يتمترس عند مدخل القبو، معتمداً نبوته، منفجراً بصوت كالرعد «يا أكرم من سئل» فتنهال عليه عطايا المحسنين. لكن هذا «الرجل المئذنة»، الذى تحمله قدمان حافيتان كأنهما سلحفتان، يتحول إلى وحش، حين يفد إلى الحارة سائل آخر، ينجو من قبضته بعد تدخل الناس، الذين يلومونه على ظلمه للسائل الغريب ووحشيته. حينئذ يثور كأنما هرست له دملاً كما يعبر السارد، فيشهر نبوته ويدور به يضرب فى كلّ مكان فيرتطم بالجدران والأشياء وينشر الفزع، أى يصبح قوة عمياء مدمرة.

إن قوة عاشور الناجى هى قوة إبراهيم القرد، لكنها مبصرة، لأن عاشور صاحب الحلم، الطيب الذى يهب قوته لخدمة الناس، بعدما زوده أبواه الروحيان بزاد النبل، فيجد حلمه، ويتبعه. لكن هذين الأبوين يرحلان، بعدما طوحّ الكاتب بهما بعد أن أديا مهمتهما، فيجد عاشور نفسه مجرداً من درقته وحيداً بلا عمل ولا رزق ولا حيلة. لقد هبط من الفردوس ـ مثل آدم ـ إلى الأرض «هى الأم والأب لمن لا أم ولا أب له» (ص١٩). مع أن هذه الفردوس لم تكن سوى القرافة؛ فضاء الموت، لكنه الفضاء الذى يخرج منه البطل. إنها الرؤية الصوفية التى تجعل الأعمى بصيراً، والبنوة الروحية أقوى من علاقة الدم، والتى تخرج من بين صفوف الحرافيش، نبياً يضج بأشواق كبرى.

ما الذى يسوّغ لنا أن نصدق النص، حين يقول لنا إن عاشور بطل ومخلص ومعلم أخلاقى؟ النص يقول ذلك عبر آليات محددة. إنه جماع لصفات وخصائص، القوة الجسدية الهائلة هدية الطبيعة، التحرر من ثقل البنوة الجسدية، الرؤيا والحلم، ثم أخيراً إرادة النبوة. لقد مرّ عاشور برحلة تعلم طويلة، وككل نبى محارب خاض حروبا، انتصر فيها، أى تعلم منها. وفى سن الأربعين؛ السن التى ينكشف فيها ما كان محتجباً فى النبى، كان قد علم دوره، وقدره، أى وعى ذاته الصافية المتجانسة، وما ألقى عليه من عبء النبوة. تبدأ معارك الناجى من هذه النقطة الحرجة، نقطة المجىء إلى العالم وهو يحمل شارة طرده من جنة اعتراف الناس به، فاللقيط هو من رفض من أبويه، فصارت رضة ميلاده مضعفة. وصراخه الحقيقى حين يهبط إلى الأرض، سيتكرر، ولكن على نحو أقسى وأمرّ، حين يعرف أنه، دون الناس جميعا، قد لفظه أبواه، ورفضا بنوّته ليتلقفه آخران يظل طويلاً متوهماً أنهما أبواه، حتى يكتشف أنهما ليسا كذلك، فيدمن الامتنان لهما. هل يكون هذا الاهتمام وراء إصرار اللقيط على تحقيق ما أحبه له أبواه، وما أعداه من أجل أن يجاوز نقصه. أبوان أطفآ شهوتهما، وفرا من وجه نتيجتها، وأبوان اختيرا للبطل لأنهما الأجدر بحضانته، منحاه اسمه وهويته، وأورثاه اسمهما وتراثهما. وفى مقابل الحضانة والاسم، والتراث، يمنحهما البطل هدية الامتثال للاسم والتراث، بهذا يؤكد ما فيهما من حدة إبصار، وانحياز إلى الخير. ولايحدث ذلك إلا حين ينشئ نفسه بدءاً، ليؤكد لأبويه الفارين من عبء بنوته إثمهما، ولأبويه الروحيين فضيلتهما. فى (زقاق المدق)، حميدة قوية وجميلة ولقيطة على وجه التقريب، لكن لأنها تربت فى بيت لم يعد للفضيلة، تصل إلى التمرد الأعمى، فتتعهر، هى جمال مدمر ينشر الخراب، وحين تخرج من الحارة، وتغيض عن حدودها، فلكى تفرّ بنفسها، وحدها، طالبة الخلاص لنفسها دون الآخرين، زهوها بما منحتها الطبيعة من جمال، يجعلها عمياء عن رؤية مصيرها. أما صابر الرحيمى، الباحث عن أبيه، فلا يصل أبداً. التيه عقابه الذى يقوده إلى القتل، فهو رجل صغير، لايقدر على المضى وحده، بعيداً عن حماية الأب. إنه ربيب امرأة فاسدة. وخطؤه كامن فى العجز عن خلق نفسه بدءاً. لو كان رفض هذا الأب الغائب المتقاعس عن تحمل عبء الأبوة، لبدأ رحلة التعلم التى تقوده إلى خلق نفسه. حميدة فى حاجة إلى من هو أقوى منها. وكان عباس الحلو أضأل من أن ينهض بدور القوى الأمين، إنها مثل زهيرة التى كمنت قوتها فى فتنتها، والجمال دون قوى أمين يساوى الدمار، وكلتاهما ـ حميدة وزهيرة ـ على عكس فلّة، اللقيطة، المومس، الفاتنة التى جامعها الجميع، والتى يضع القدر فى طريقها من يقدر على إيقاظ «الخير» فيها، ليأخذها معه إلى الفضيلة والمجد.

لكن اللقيط ليس من رفضه الأب فقط، بل من رفضه الأب الرمزى أيضا. فى (اللص والكلاب)، يأخذ رؤوف علوان دور الأب الرمزى الخائن. وكان لابد لسعيد مهران أن يرفض هذه الخيانة (على الأقل ليصبح لدينا قصة)، لكن هذا الرفض ليس رفضاً نبوياً، أعنى حقيقياً، أولا لأنه أخطأ اختيار أبيه الرمزى، بل سعى إليه، فعلوان ملوث بما جعله يرى السرقة الفردية خيراً، وثانياً، لأن سعيد مهران حين تمرّد على هذا النحو، حول نفسه إلى مجرد قناة للنار، عمياء ومرتبكة. إنه ذو عينين حادتين، لكنه لايريد أن يرى، لأنه لا يهجس ببصيرة النبى الذى لا معنى لنبوته إلا بالجماعة التى يقودها، ويعلمها. أما عاشور الناجى فهو اللقيط الذى يدفعه العراء من الجذور، إلى اصطفاء نفسه للنبوة، التى هى قرار ذاتى. صحيح أنه صاحب رؤيا، لكن كان له أن يرفضها ويفرّ من عبئها. فحين تتصل بك قوى عليا مجاوزة للطبيعة، عليك أن تختار إمّا الإنصات لها والاستجابة لما تطلبه منك، وإما رفضها، ورفض تكليفها. فى الاختيار الأول ستولّى أيام الراحة والهناءة وتقبل المعارك التى لابد من خوضها. وفى الاختيار الثانى ستصبح رجلاً صغيراً من عامة الناس.

عبء النبوة ثقيل، ومن تعوزه القوة، ستكون نهايته القتل، كرفاعة فى (أولاد حارتنا)، وفتح الباب فى حكاية «سارق النعمة». أما النبى القوى فهو دائماً على استعداد للقتال من أجل العدل. لقد اختار عاشور الخير، كأس اللبن دون الخمر حين خلّص العجوز المسافر ليلاً من قبضة درويش، ثم صدق الرؤيا وفرّ من الشوطة، أى من قدر الله إلى قدر الله، ثم دخل السجن دفاعاً عن نبوته، وقبل ذلك وبعده

خاض المعارك من أجل ما يؤمن به. هى رحلة تعلم طويلة ومرهقة، لكنها تكاد تأخذ هيئة الرحلة إلى السماء، حيث ارتفاع النبى عن الأرض يحرره من الضعف، والشهوة، ليعود من رحلته، مضيئاً بوصايا السماء.

تبدأ الحكاية الأولى والفجر يوشك على الانبلاج «فى ظلمة الفجر العاشقة فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد الغامضة» ، ذلك لأنّ الظلام مملكة (ص٢٢٠) يغطى المتسولين والصعاليك، ينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشياطين، فيه يختفى المرهق من ذاته ليغرق فى ذاته (ص٤٣). استعارات الظلام تلقانا فى النص كله وبخاصة فى الحكاية الأولى. وفى مملكته تجتمع النقائض والأضداد. وهو بالنسبة إلى عاشور الملاذ الذى يغرق فيه من نفسه، أو يذهب إليها ليسائلها، ويواجهها حين تراوغه، وتمضى الأشياء فى التباسها. إنه حراء النبى الرمزى الذى فيه يعثر الشيخ عفرة على الطفل الهدية. وفيه، مع خلفية من أناشيد التكية ولمعان النجوم، يعى ذاته وقانونه الأخلاقى، ويرى فيه رؤاه، رسائل القوى العلوية، ويقرر على نحو غامض غزو مملكة الشر المتمثلة فى خمارة درويش، حيث فلة اللقيطة، العاهرة، الفاتنة، التى توجد هناك فى انتظار القوى «الذى يشبه الأسد» (ص٤٦).

ذهب الرجل الطيب، الأب والزوج، عاشور إلى الخمارة ليمنع أبناءه من زوجه الأولى، ومن ارتيادها، فصار هو الزبون الدائم. الخمارة نقيض المسجد بل بنيت قبل أن يبنى. هى ليست موضعاً للخير يشوبه بعض الشرّ، بل تكاد تكون الحيز النموذجى للشر، فهى موضع إقامة رمزه المحفوظى سواء أكان درويش أم غيره. لكن نصّ الرواية برغم ربطه لها برمز الشرّ هذا، يحولها إلى موضع آخر مغاير. لا يصل الأمر طبعا إلى أن تصبح معبداً «الذى يعتوره الشوب أحيانا» بل تظل فعلا مباءة، يديرها درويش، لكن عينى النبى البصيرتين تستطيعان أن تلمحا وسط هذا الخراب نوراً، يمكن تقويته، لينكشف ويضىء. وهو أمرٌ طبيعى إذا تذكرنا مواضع لهو السيد أحمد عبدالجواد وياسين، ومن بعدهما كمال، حيث البار أو العوّامة أو بيت الغانية، موضع للقاء والتعارف، وأحيانا الحب.

حين يفترق عاشور وضده درويش، بعد موت أبيهما الرمزى الشيخ عفرة، ويغادران القرافة ـ الفردوس، إلى الحارة، يتجلى ما كان كامناً فيهما، فكلاهما منذور للقيام بدور. وهكذا ذهب عاشور إلى الخير، فيما ذهب درويش إلى الشر، ليلتقيا بعد ذلك، فى الحارة الضاجة، عاشور فى بيته، ودرويش فى خمارته، وكان هذا يعنى أن الشرّ يغزو حياة عاشور الهادئة، عبر أبنائه الثلاثة الذين صاروا زبائن الخمارة، يشربون ويسكرون ويقتتلون بسبب البنت فلة، التى يصفها عاشور قائلاً إنها «شيطانة صغيرة من صنع شيطان كبير» (ص٤٠) .

تطأ قدما عاشور الخمارة، فيفرّ الأبناء، ويستولى القلق على درويش، ويقع النبى فى الحب، الذى لا يمكن أن يكون خاصرته الضعيفة، ذلك لأنه سيهزم الشيطان الكبير، عدوه وضدّه ونقيضه، ويخلصها ـ أعنى فلة ـ لا من درويش، بل حتى من شياطين نفسها. إن الحياة كما تتفجرّ من الموت، ويجئ البطل من القرافة، فإنّ الوردة النقية تنبت فى الوحل. هى فقط فى حاجة إلى نبى ذى بصيرة، يطهرها بالحب والقوة من أدران جسدها الذى ابتذل، مادامت روحها طاهرة. سنتذكر هنا موقف السيد أحمد عبد الجوّاد من زنوبة العوّادة، التى هى تجلٍ آخر للمومس الفاضلة، التى تعهرت دون رغبتها. زنوبة عاهرة تعيش فى بيت خالتها «العالمة»، لكنها حتى، برغم ذلك، أقرب ما تكون إلى الخادمة، أو التابعة. لكن عينى الخبير الحادتين لدى السيد تكتشف جمالها الفريد، دون أن يكون على علم بعلاقتها المتقطعة بابنه ياسين. الصراع بين الأب البطريرك وياسين، ينتهى بانتصار الابن واحتيازه المرأة الفاتنة. لكن هذا الصراع فى (ملحمة الحرافيش) ، بين عاشور وبنيه، ينتهى بانتصار الأب البطريرك، والمعنى أن زنوبة وفلة ليستا عاهرتين بالسليقة (مثل حميدة) بل أجبرتا على التعهر، وكلتا المرأتين تبحث عن زوج يسترها، ويحتازها لنفسه. بتعبير آخر، قد يكون قاسياً، كلتاهما تفضل أن يقتنى فرجها لرجل واحد، لا أن يؤجر لكل عابر. لذا، لم يكن فارق السنّ مهماً فى الحالتين، ياسين تزوج من زنوبة فانتشلها من سقوطها، وجعلها وعاءً لذريته وكذلك فعل عاشور. أما السيد أحمد عبدالجواد وأبناء عاشور، فهم يريدونها امرأة مباحة لكل قادر.

عاشور فى الأربعين، وفقير، لكنه قوى. وفلّة فى العشرين ومومس وفاتنة، كأننا مع مقلوب زواج الذكر من الأنثى التى تكبره، أعنى مع مقلوب زواج القاسم من قمر فى (أولاد حارتنا)، ومع شبيه زواج رفاعة من المومس ياسمين. لكن فلة تنجب لعاشور ظله ووريثه شمس الدين، وقمر تعضد زوجها، وتمنحه طفلته الأثيرة، فيما تخون ياسمين رفاعة، وتقود قتلته إليه. ذلك أن عاشور عاشق وقوى ومحبوب، والقاسم كذلك، بينما رفاعة ضعيف ومتفضل على ياسمين بالزواج، وهو يعلم أنها تعشق الفتوة الظالم.

ليس الحب، إذن، خاصرة النبى الضعيفة، بل برهان قدرته على رؤية ما لا يراه غيره من الناس، هؤلاء الذين فسدوا ولم يعد ممكناً إصلاحهم إلا بالشّوطة، رمز طوفان نوح، وهكذا يطوّح النص بزوج عاشور وأبنائه الثلاثة مع بقية الآثمين. يبقى فقط النبى وقرينته ووريثه الوحيد، لأنهما صدّقا رؤياه، وهاجرا معه. صحيح أن الطفل رضيع، لكنه معه. وفى الخلاء يتطهر عاشور، ويعلّم فلة كيف تتحول، ويخرج من إهابها كائن جديد جدير بالنبوة. نحن هنا مع ولادة جديدة. وحين يعود منها يعى المغزى، فالحارة قد صارت بلقعاً، وفنى سكانها عن آخرهم. بهذا يولد من جديد، ويمتحن بالرغد والرفاه، ويصبح عاشور الناجى. هى هجرة تشبه هجرة القاسم فى (أولاد حارتنا)، وسوف يكررها أحد أحفاده البررة، الإمام الغائب ذو العمامة السوداء سماحة الناجى، وهى على النقيض من خروج أحد سلالته فايز الذى أنهى حياته بالانتحار فى الحكاية العاشرة، وعلى النقيض من خروج عباس الحلو وحميدة فى (زقاق المدق)، حيث الخروج رحلة ثمارها المرارة والوسخ والخسران.

بهذا، يمكن للنبى بعد أن يتطهر العالم بالطوفان أن يعيد تنظيم الحياة كأننا فى بداية الخليقة مرة أخرى. نبى من عامة الناس، صاحب نبّوت، محبّ للحياة ولسماع الأناشيد، مثل القاسم، ومن ثم سيتحرك فى إطار من الطبيعة والحيوان والزهور وثمار التوت، وتصاحبه دائماً عصاه العجراء وحماره، حتى يختفى، كما اختفى الحاكم بأمر الله، فيجاوز تعيّنه، يصبح رمزاً وشارة للآتين من بعده.

عدو المخلص

بيد أن بهاء النبوة لا يتضح إلا بظلام نقيضها، وهو هنا درويش زيدان، الذى يولد قبل عاشور بعشر سنين، ويختار الطريق الأخرى، لينتصب ممثلاً الشر. هو ممثل الشر لأن المصادفة التى اختارت النبى للنبوة، اختارته لنقيضها. النبى ونقيضه، تربيا فى بيت واحد، شربا من ماء واحد، لكن الماء الذى تحول فى جسم عاشور إلى خير، تجلى لدى درويش سمّاً زعافا. فدرويش كنظيره إدريس ابن الحرّة، القوى الوسيم منذور لهذا الدور، دور التمرد على ما حوله. إدريس قال «لا» للجبلاوى «وظل روحاً أبدية الألم» بتعبير أمل دنقل. ودرويش الماكر خدع أخاه الأكبر، المقرئ الطيب، ورفض أخوّة عاشور «رفض التعلم قلبه. انطلق إلى العالم غلاماً طريّاً فتربى فى أحضان المرارة والعنف قبل أن يستقيم عوده، قبل أن تتشرب روحه بالصلابة والنقاء» (ص١٢) . التجربة المرّة لا تقود إلا إلى المرارة والعنف، وثمرتها التمرد الأعمى. وفيما يوغل عاشور فى الخير، متلقياً من شيخه زاده الطيب، ينأى درويش عن الشيخ، وينطلق إلى العالم بذخيرة مرة. عاشور اللقيط يترسم تعاليم أبيه الرمزى الذى تبناه، ودرويش شقيق الشيخ يرفض هذه التعاليم، لتنتصر النبوة الروحية على صلة الدم.(٢٣)

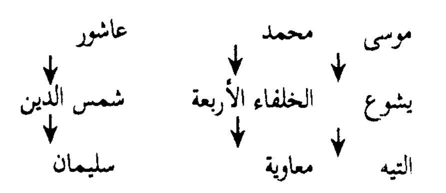
البطل وضده يتصارعان لا من أجل امرأة ولا من أجل المال، ولكن لأنهما يمثلان دورين مختلفين، إنهما معاً دائماً حتى فى غياب أحدهما، خطى الواحد منهما تحاذى خطى الآخر. وترتبط بها كما يرتبط النور بالظلمة. وحين يستقيم أمر عاشور ويبنى بيتا، يبنى درويش خمارة، فعاشور منذور للنبوة ولإعمار الأرض، أما درويش فهو كائن صانع للشر المحض، ولذلك لا يتزوج. وحين ينجو عاشور من «الشوطة» هو وسلالة الخير فلّة، وشمس الدين، ينجو درويش أيضاً، لتظل بذور الشرّ كامنة. وحين يؤدى عاشور مهمته، ويختفى من الفضاء، يغيب معه درويش، لتظل سلالته فى المكان، وقد توزعت فى الخمارين والقوّادين، ومشايخ الحارة ممثلى السلطة، وفقهاء السلطان، والفتوات الظلمة. ولسوف تستمر المعركة بين نسل النبى ونسل نقيضه. أحيانا ينتصر النبى عبر سلالته: شمس الدين وسماحة وفتح الباب، وأحياناً تنتصر سلالة الشر، لتهزم فى النهاية.

ظل النبى

يجيء اختفاء الناجى كأنه رسالة من السماء، وتوكيد للحرافيش أنّ رجلهم الذى حقق العدل وشكم الأعيان مازال حيا، لكن فى مكان آخر، فيتحول إلى رمز وتكتمل قداسته. لكن هذا الاختفاء من منظور آخر إشارة إلى انقطاع الخيط الذى يربط الأرض بالسماء. اختفاء الناجى يعنى الخروج من زمن النبوة إلى الزمن الواقعى. وكلما أوغلنا فى هذا الزمن بعدنا عن النبوة فيغترب التاريخ حتى يصل إلى نهايته.

يخلف الناجى على نحو غير متوقع ابنه وظلّه شمس الدين، الذى لم يرث عن أبيه عملقته . لكنه ـ فضلاً عن وسامته التى تذكّر بأمه وماضيها ـ كان رشيقاً قويا، مدرباً على القتال، ولذلك تهيف شعلان الأعور بعد فوزه الساحق على منافسه غسان «اسمه الجديد شمس الدين الناجى» ص(١٠٤)، وهو ما يؤكده السارد قائلا: «لم يتغير شئ من عهد عاشور الناجى» (ص١٠٨). عاشور ينجب ابناً وحيداً هو بمثابة الظل له، المتبع لا المبتدع، لكن الظل يعنى أن الأصل قد ذهب، ولم يعد بإمكان أحد أن يحاذى خطوه تماماً، ولذلك فشمس الدين مشوب بما يبعده عن أبيه ومعلمه. ثمة ميراثه من أمه يثقله، وثمة ضعفه الذى يجعله صيداً للغواية مرتين. صحيح أنه يجاهد نفسه ليكون صورة من أبيه، لكنه يظل دوما محض امتداد للأب الآخر الذى مهد له الطريق. لا عدواً يخوض ضده المعارك، ولا هجرة تؤكد نبوته، ومن هنا يلوح شاحباً فى فضاء الرواية. لقد نشأ فى بيت أبيه المتقشف، وكلما رأى أبوه وجهه المقتبس من وجه أمه الفاتنة، يقول باسماً: «لن يصلح هذا الولد للفتونة» (ص٩٧). وبرغم أنه علمه ركوب الخيل والمصارعة واللعب بالعصا، فإنه لم يفكر فى إعداده لخلافته، فيما كان الفتى يعد نفسه. وبعد غياب أبيه، وفى صحراء المماليك القاسية، يفاجئ شمس الدين الجميع ويتحدى المنتصر، ويهزمه، ليعود إلى الحارة محمولاً على الأعناق، وفيما تطلق فلة الحزينة زغرودة مدوية، يتساءل أحد كارهى أبيه مستنكراً: «هل رجع عصر المعجزات» (ص١٠٤)، بهذا يربطه النص بأبيه ويضفى عليه بعض ما كان لأبيه، أعنى البعد النبوى.

لكن هذا البعد النبوى سرعان ما يشحب، إذ يغرق شمس الدين فى صراع، يكشف عن أنه «يحمل اسم الناجى لا صفاته» (ص١٢٩) . أداة السارد هنا هى المرأة الجميلة المغوية، التى تتبدى فى ثلاث نساء: قمر الأرملة الجميلة الثرية التى تراسله طالبة وصاله؛ وعيوشة الدّلالة التى مهنتها بيع الملابس والسعادة، وهى رسول قمر إليه، ورسول عنتر الخشاب الذى يماثله فى العمر إلى أمه الأرملة الفاتنة، زوجة الناجى وأمّ الفتوة الشاب. هل يومئ السارد إلى ضعف شمس الدين، الذى لم يستطع حماية أمه الجميلة، كما فعل أبوه، أم يومئ إلى نزوع المرأة الجميلة دوما إلى الانحراف ؟. المهم أن شمس الدين يخرج من هذا الاختبار خاسراً؛ فالمرأة الجميلة الثرية تغويه مرتين، فيما يصبح خاطب أمه غريمه، فهدده حتى لزم بيته، وصار يردد لأصدقائه: «انظروا ماذا يفعل الفتوة العادل. إنّه يتحدى شريعة الله ذى الجلال» (ص١٢٨)، لنلمح ظلاً من القداسة يحوط فلّة بوصفها زوجة لرجل مقدس، لا يحق لأحد بعد موته أن يطأ فراشه. مع هذا كله يخرج شمس الدين من أخطائه، فيعى خطأه مع قمر، ويتزوج واحدة من بنات الحرافيش، ويكبح جماح أمه التى كانت تضغط عليه، ليمنح حياته بعض الرغد. شمس الدين يلوح، هكذا، حوارياً لأبيه، إنه يذكر بيشوع ـ رجل موسى ـ وبالخلفاء الراشدين، أو بعضهم على الأقل، هؤلاء الذين حاذوا خطو معلميهم، وبعد غيابهم بدأ الفساد والتيه:



النبى المنحرف

يدخل سليمان الناجى إلى فضاء الرواية وهو يذكرنا بجده المقدس «عملاق مثل جده عاشور. دون أبيه فى الجمال والرشاقة، ولكنه مكتسٍ بروعة الصورة الشعبية الأصيلة» (ص١٤٦)، لكن السارد يعى فعالية الزمن، فبعد عشرة أعوام كان فيها سليمان شاعراً بأن الفتونة عبء مقدس

لكنه ثقيل وبهجة عابرة، ومن ثم يضعه أمام الخطرين المحفوظيين: المال والجمال، عبر المرأة الجميلة سليلة الوجهاء، ليتحول خطاب السارد الحانى على عاشور وشمس الدين إلى خطاب ساخر، وليقدم لنا محفوظ حكاية أثيرة لديه هى المصاهرة بين السلطة السياسية وسلطة المال، وهى الحكاية التى ألحت عليه فى حقبة السبعينيات. إن السارد لحكايات الحرافيش وسير أبطالهم لا يستطيع أن يتظاهر بالحياد، فهو يعلن عن حبه وكرهه، وإن عبر اللمحة السريعة وبخاصة السخرية:

> وجمعت دار العشاء بينه (سليمان) وبين وجهاء الحى. كانوا يتجنبونه خوفاً أو إيثاراً للسلامة. الآن يحدقون به آمنين، كما يحدق المشاهدون بالأسد فى حديقة الحيوان (ص١٥٤).

صورة الأسد هنا، فضلاً عن طاقة السخرية فيها، تنطوى على معنى محدد، إن سليمان أسد، لكنه فى قفص، لقد تسلل إليه الوجهاء من ضعفه؛ من شهوته الأرضية الغليظة: المرأة الفاتنة، والحياة الرغدة، فخان العهد. صحيح أن جده أحبّ امرأة فاتنة، وعاهرة، لكنه أنقذها من وهدة البغاء، وحولها من مومس إلى زوج وأم. وصحيح أن جده أقام بدار البنان، لكنه لم يخن العظمة الحقيقية، لقد مرّ فى النار فلم يحترق، بل تطهر. أما هو فكانت المرأة الجميلة والحياة الرغدة وسيلتى اصطياده:

> وقال سليمان لنفسه إن من النساء من هن جبن قريش، ومنهن من هن زبدة وقشدة. أسكرته الرائحة الذكية، وداهنته البشرة الملساء، وأطربته النبرة الطروب، وحلت دنياه الرشاقة اللعوب (ص١٥٣).

ولم يلبث أن تدرج فى انحداره. انحراف سليمان يمنح النص فرصة النمو، فيتراجع حضوره ويتصور أولاده المشهد؛ هؤلاء الأبناء الذين ينتمون إلى أمهم التى منحتهم الوجاهة وألحقتهم بالتجار، وفى هذا يلوذ محفوظ بقصة الأخوين المصرية الشهيرة، لتكون أداته فى عقاب البطل المنحرف.

زوجته الشرية تزوج ابنها «بكراً» من فتاة رائعة الجمال ومن طبقة التجار طبعاً. لكن العروس الجديدة لا تستقر لأسباب غامضة. وفى سفر زوجها، تختلى بشقيقه، حيث تعترف له بحبها. لكنه ـ كشقيق محب لأخيه وكرجل أخلاقى ـ يردها برفق، وحين يعود الزوج من سفره، تسبقه متهمة الشقيق بمراودته لها عن نفسها. وهكذا يؤثر المتهم اللواذ بالفرار، وتنتشر القصة فى الحارة. بعد ذلك يدهم سليمان شلل نصفى، وتلوك الألسنة سيرة زوجته «المتحررة المنطلقة» على حد تعبير السارد، فيطلقها، لتختفى بعد ذلك هاربة مع شاب سقّاء.

لقد بدأ الانحدار وليس من أحد ليوقفه، فبكر ـ الزوج ـ يفلس، لكى يتسنى للسارد أن يحضره لإنقاذ أخيه، لكن الأخ الجريح يأبى يده الممدودة، ويعتدى على الزوجة ويحاول قتل الأخ العائد، وتكون النتيجة فشله، فيهيم على وجهه، ويختفى. وفى النهاية تموت الزوجة العاشقة بيد أخيها، لأن يد السارد الأخلاقى، تعاقبها كما عاقبت من قبل سنية هانم وزوجها البطل المنحرف سليمان الناجى.

وعلى هذا النحو يصوغ السارد حكاية انحراف البطل وخيانته لتقاليد جده وأبيه. وهى صياغة تنهض المرأة فيها بدور رئيسى، كأن المرأة الجميلة الشرية هى يد القدر وأداته. لقد تخلى القوى عن الأمانة، فأغوى، وسدر فى غوايته، واختلط ماؤه بماء المرأة الجميلة الشرية، لينتج سلالة تائهة، هشة، ضالة، تلعب بها تصاريف الزمان، كأن المؤلف يرتب الأحداث هكذا:

- البطل الشبيه ـ بدنياً ـ بجده المقدس ينحرف.
- المرأة الجميلة الشرية تنهض بدوره فى اختيار زوجة لابنه.
- الزوجة الجديدة تنحرف، وكذلك الأم.
- الابن ينحرف والآخر يهيم على وجهه.
- البطل يُعاقب، والزوجة المنحرفة.

الانحراف ← الدمار

وعلى القارئ أن يسلم بدءاً بمسلمات محفوظ الإيديولوجية، مثل ربطه الوثيق بين التجارة والانحراف الأخلاقى، وبين الجمال والخراب. لا يوجد سبب عقلى يسوغ هذا الربط الوثيق على النحو الذى يتم، لكنها نظرة الكاتب الأخلاقى، التى تحوّله إلى ناطق باسم جماعة ثقافية محددة، يخرق أحد أفرادها نسيج قيمها، فتعاقبه، وإما أن ينهض واحد من أبنائها بعقابه، أو ينوب القدر عنها فى الإغارة عليه. سليمان ينحرف فيعاقب بالمرض وفقدان الفتونة، وخيانة الزوجة، وهروبها مع شاب فى عمر ابنيها. كأن انحرافه يحدث خللاً فى الكون، فحين يفسد الرأس يطال العطب بقية الأعضاء.

وهكذا، خلف الأحداث وصراعات الأبطال، واصطدامهم المروّع بذواتهم وبالآخرين يتكشف لنا الكاتب الأخلاقى، المتحصن بفعالية الزمن، فنجد حساً دينياً مبطناً للأحداث، حيث استرابة محفوظ فى الثراء، الذى هو استحواذ على الخير من قبل هؤلاء الذين ينهضون فى المجتمع بدور مريب هو التبادل فيثرون ويحوزون الجاه والرغد، كأنّ هذا الذى ميزهم عن غيرهم مسلوب من آخرين. وكأن المال لعنة مغوية للبطل ما إن يقترب منها حتى يقع فى شركها، وينأى عن جوهره، عن العظمة الحقيقية التى تخفق بها نفسه، فيتحول الأسد إلى سجين، والفتوة العادل إلى ظالم، ويفقد حتى فحولته ومهابته، فتخونه امرأته، ويبدو أولاده كأنهم نسل آخرين، يقعون فى الشراك ويخضعون للأهواء. وفى هذا يلوح الجمال، العارى من حماية القوى الأمين، أداة الزمن للبطش. كأن هذا الجمال وعاء للشر، وكأن السرد يحقق عدالة كامنة فى نسيج الوجود حين يعاقب هؤلاء الخطاة.

ينحرف سليمان فيختل الكون، داخلين فى التيه. لكن هذا التيه لا يهيمن، فمنه يخرج التمرد عليه. من رحم المرأة المتورطة فى حب مجهض، وصلب رجل هش، فقير فى كل شئ عدا المال، هو بكر بن سليمان، يخرج سماحة الناجى الذى يستعيد أحلام جده المقدس، لكنه يفشل بسبب الخيانة، ويحيا بقية عمره مطارداً، ويعود ـ بعد ذلك ـ شيخاً مهدماً ليموت فى الحارة، ويدفن بجوار آبائه، تصاحبه عصاه، ويعلو رأسه عمامة سوداء، ويلفّ جسده فى عباءته الأرجوانية، فيأخذ هيئة إمام شيعى.

ليس نجيب محفوظ بالكاتب الذى يسرع بقارئه إلى المعنى، فهو يدرك أن الكتابة بحث عن المعنى، لكنها لعب من جانب آخر. انحرف سليمان ودخلنا فى التيه، بيد أن هذا ليس أطروحة، إنما هو معنى. ولكى يغرق الكاتب متلقيه فى سحر السرد وديمومة الزمن، يلوذ مرة أخرى بصندوق ذاكرته، ويمنح المرأة ما سلبه إياها فى سيرة سليمان وانحرافه. إنه يعود إلى المرأة الأصل ليكتب صراع الخير والشر والخصوبة والعقم من خلال أسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث المرأة الخصبة تنجب حورس المنتقم لأبيه. ولكى يموه الكاتب على المعنى، لا يمضى بالأسطورة إلى نهايتها، ذلك أن عزيز مثيل حورس لا ينهض بما نهض به حورس، ويقنع من البطولة بالأحلام، فيمتد العمر به حتى الحكاية السادسة، ليقع فى شرك زهيرة الرمز المطلق للطموح المدمر. بطلة الحكاية السادسة زهيرة لا تعدو أن تكون تنويعاً على الانحراف فى زمن التيه، حيث يطلق السارد على حكايتها اسم شهد الملكة، فيربطها بملكة النحل القاتلة، التى تؤجج رغبة الذكور فيها، فإن اقتربوا من شهدها صرعوا، كأنها حاملة للعنة تلحق بمن يقترب منها. لكن السارد يموّه على المغزى من خلال إغراقنا فى التفاصيل، ودورات الحياة، وتناقضات السلالة، مع ذلك لا يخفى أنه يعيد سرد حكاية خضراء الدمن، الحسناء التى تنبت فى منبت السوء. إنها جوهرة يشوّش على فتنتها تراب الفقر والسغب. لكن هناك دائماً من له عينان تقدران على رؤية ما يخفيه التراب «دارت الشمس دورتها، تطل حيناً من سماء صافية، وحيناً تتوارى وراء الغيوم» (ص٣٢٢)، وقد تهيأت الحارة لبدء حكاية جديدة . من خادمة إلى إحدى هوانم الحارة هى محصلة رحلة زهيرة الجميلة، التى تقلبت بين أجساد الرجال، الذين «انتهكوا حرمة جسدها» (ص٣٦٩)، لتصعد وتصعد، وتحل لعنتها على الجميع حتى تلقى مصرعها، على بعد خطوة من مئذنة الحسين، لينهى السارد حكايتها قائلاً: «لم يبق من وجه البهاء والجمال إلا عظام محطمة غارقة فى بركة من الدم» (ص٣٧٨)، فتصبح زهيرة، هكذا، نقيض عزيزة (إيزيس)، وواحدة من هؤلاء

اللاتى صرعهن السارد لأنهن أردن الصعود من خلال انتهاك حرمة الجمال الفريد، إحسان فى (القاهرة الجديدة)، وحميدة فى (زقاق المدق).. إلخ.

جرثومة الشرّ المدمر التى تصل بزهيرة إلى مصرعها ما تلبث أن تنتقل إلى ولدها جلال الذى جاء إلى الحياة ثمرة زواجها الأول من عبد ربّه الفران، قبل أن تنبهها العيون النهمة إلى كنوزها. الأبّ قوى الجسد، خائر العزيمة، يصل حبه للحياة: المرأة والخمر والذرية إلى أن يضن بها حتى لو سلبت منه زهيرة، أو صار أضحوكة السكارى فى البوظة. إنه رجل لا يخفق بأى طموح؛ لذلك يعمر طويلاً حتى بعد مصرع ابنه القوى الجميل. ينشئ السارد بطله من قوة عبد ربه الخارقة ومن جمال زهيرة الفاتن وطموحها الذى لاحدود له، ويعده لدوره منذ جعله يشهد مصرع أمه غلاماً، ثم موت حبيبته شاباً لنكون أمام مفارقة: الطبيعة فى أجلى تجلياتها من القوة والبهاء، مع خفوت الرغبة فى الحياة، فيما يغرق فيه الناس من الحب والجنس والشراب.. إلخ. وهكذا يصبح جلال الذى جرد مبكراً من أمه وفتاته عاجزاً عن الحب. لكن هذا العجز لا يعدو أن يكون ترجمة لعشقه للسلطة، سلطة قصوى، تجاوز سلطة الفتونة التقليدية إلى سلطة مجاوزة للإنسانية، سلطة الألوهية والخلود، فيؤاخى الجن، ويبنى نصباً للسلطة الكلية. لكن هذا السارد الأخلاقى سرعان ما يصرعه بعد أن رفعه عالياً. السقوط من حالق على هذا النحو يذكّر بمصير البطل التراجيدى، ويذكّر طبعا بمصير فاوست، الذى جاوز حبه للمعرفة حدود إنسانيته. وبرغم حرص السارد على مبدأ مشاكلة الفن للواقع، إلا أنّ أمثولة الملعون الأبدى، مؤاخى الجن، تأخذه إلى حوارات فلسفية، ينطق بها العطار، والمومس زينات الشقراء. ذلك أن الأمثولة التى يسردها يجب ألا تنبهم على قرائها. وبرغم أن جلال ـ لاحظ اسمه ـ ليس من الحرافيش، ولا حتى من السادة، إلا أنّ السارد ينزل به العقاب، لأنه طمح إلى مالاينبغى التطلع إليه «جثة عملاقة بيضاء ملقاة بين العلف والروث، هيكلها العظيم يوحى بالخلود، سلبيتها المتهافتة تشهد بالفناء، وفوقها يتشبع الجو على ضوء المشاعل بالسخرية المرعبة. انتهى القوى الشامخ فى عنفوان شبابه، وتلاشى ظله (ص٤٤٠)، ذلك أنه نبى منحرف منح القوة والبهاء لكنه ضل، ولم يضع قوته فى خدمة الناس.

يقدم لنا السارد عبر جلال حكاية تأخذ هيئة الأمثولة عن القوى الجميل الذى كان طموحه غير الإنسانى سبباً فى مصرعه. بيد أن الحكاية على هذا النحو تأخذ قارئها إلى تأويل آخر. لدينا ـ أولاً ـ اسم البطل، وقوته البدنية، ولدينا ـ ثانياً ـ عنصر المئذنة الشيطانية. وهما عنصران يحملان دلالات محددة. جلال ابن أكثر من مصادفة. هو نتاج عملقة جسدية ورثها عن أبيه، وجمال باهر احتازه من أمه، وطموح طاغ إلى السلطة، لعله نتيجة عجزه عن الحب. لكنه ابن مصادفة أخرى كأى بطل تاريخى كبير. فقد تضعضعت أسرة الناجى فى فرعها الغنى المتحدر من الناجى الأول، وغرقت فى تفاصيل الحياة وتوافهها. أما هو فينتمى إلى الفرع الفقير، مع هذا لديه القوة والجمال والثراء. ألهذا يمنحه محفوظ اسم جلال «ليس الاسم بالشئ التافه لا يقام له وزن، هو بالحرى كل شئ، وما الدنيا إلا أسماء»(٢٤) يقول محفوظ على لسان القواد فى (زقاق المدق). ولذا يعرف قارئ محفوظ ولعه باللعب بالأسماء، لا فى إليجورياته فقط، بل فى سرده بوجه عام.

هل يقيم السارد علاقة بين الاسم ومعناه حامله؟ ليس ثمة ما يمنع هذا، فقد فعلها محفوظ من قبل كثيراً، فى أكثر من رواية. وفى هذا سينطوى الاسم على سخرية مرة، حين يصرع السارد بطله فى النهاية. لكن يبدو لى أن الاسم يشير إلى معنى قريب مرتبط بالجلال هو الجمال. وفى هذا سيذكرنا باسم بطل قصته القصيرة، عثمان جلالى، الذى فهم من قرائه آنذاك، فى الستينيات، على أنه كناية عن جمال عبدالناصر، الذى لايفارق مخيلة القارئ العارف بسرد محفوظ، وهو يقرأ عن جلال عبد ربه ابن زهيرة، وبخاصة حين يدسّ السارد فى ثنايا حكايته وصفاً دالاً هو «صاحب الجلالة» و «ذو المائة عين والألف قبضة» (ص٤٤٠)، ويقرنه بالمئذنة الشيطانية، تعبيراً عن السلطة القوية لديكتاتور مصرى له مائة عين وألف قبضة، واقترن اسمه بالقوة ونهض حكمه على العيون الراصدة والقبضات المشرعة، والأنصاب.

بموت جلال تبدأ الحكاية الثامنة التى يعلوها عنوان واضح المأتى هو «الأشباح». وهى حكاية تختلف عن سابقتها، لأن ولع السارد بمحورة الحكاية حول أطروحة صلبة يخفت إلى حد كبير. ثمة فضاء تتوزع جزئياته وعناصره لتشكك فى وجود مركز للقيم، الأحرى أن السارد يلتقط عناصره، ويبثها وينشرها ليخلق فضاء يلفه التيه والدوار من كل صوب. فثمة قوة قدرية تلوح متعالية ساخرة، والبشر فى يديها كالدمى. وكعادته يبدأ السرد بتمهيد للأرض، يلم فيه الخيوط، ليتهيأ القارئ لمتابعته، عبر تلخيص حكاية جلال وموقف الحرافيش، متابعاً مصائر من كان قريباً منه. عبدربه الذى تزوج يواصل حياة الكائن الصغير، وزينات تضع حملها من جلال، وتمنحه اسمه، فينظر إليه فى الحارة بوصفه ابن حرام. صفة البغل تذكر بمؤسس الأسرة عاشور الناجى. الفارق بينهما أن عاشور مجهول الأبوين، أما جلال فهو ابن علاقة غير شرعية برغم معرفة الجميع لطرفيها. وكلما تقدمنا فى القراءة، خايلتنا بعض الصلات بين الشخصيتين، فجلال عبدالله يعمل لدى صاحب عربات كارو، كما عمل عاشور لدى المعلم زينهم، ومثله أيضاً يتزوج من ابنة معلمه، وحين ينجب ولداً ذكراً يسميه شمس الدين جلال الناجى، لكن السارد سرعان ما يعلق قائلاً: «لم يبق من تراث الناجى الخالد إلا الأسماء. أما العهود والأفعال فتعيش فى الخيال مع الأساطير والمعجزات» (ص٤٤٥).

يتشابه الرجلان فى أشياء، لكن جلال عبدالله ليس له طموح الأنبياء كجده «الخالد». إنه ربيب امرأة، ومجرد من الحلم، وغارق فى تفاصيل العيش الصغيرة التافهة، لهذا ينتقل من النقيض إلى النقيض. كانت أيامه رتيبة يقضيها فى العمل والعبادة. وبعد موت أمه، وهو فى الخمسين يتحول تماماً «انفرط منه الزمام» كما يقول السارد «وغدا رجل الانحلال والفضائح» ليضعه السارد مباشرة فى مواجهة الجماعة ممثلة فى ابنه الذى صار شاباً، وغدا أبوه بالنسبة إليه فى موقع أولاد عاشور الأوائل من زوجه الأولى سكينة، قبل حلمه وهجرته وفتونته. الابن يعيد سيرة أبيه، فبعد موته، يتزوج من امرأة ساقطة «مثل جدتى زينات» كما يقول هو، وينجب ابناً يمنحه اسم سماحة، لكن الفتى الذى حمل اسم المعذب المغترب سماحة الناجى، يسير فى الحياة على نقيض سميه، وتنتهى الحكاية بمعركة بين الفتوة والأب والابن، يموت فيها الأولان، ويبقى هو ليكون فتوة الحارة وسليل الناجى الذى خان جده المقدس، ولذلك يسمّى السارد هذه الحكاية باسم الأشباح.

وهكذا، سيصل زمن التيه إلى نقطة، بعدها ستدخل الحياة فى طور الاضمحلال والتحلل، ولذلك سيبدأ التململ منه والضيق به حتى يصل إلى التمرد عليه. لقد شاخت الأسرة المقدسة، وأصبح أحد أفرادها نموذجاً لأعداء جده. صارت أسرة الناجى رمزاً للجنون والدعارة والإجرام. وكان لابد للحياة، أن تستمر، برغم هذا كله، ومن الموت تخرج الحياة، ومن الظلم نقيضه. وهكذا يبدأ الزمن فى الدوران، فتنقسم الأسرة، ويثور أضعفها على رمز الجبروت فيها، ويهزمه بقبضة الحرافيش، الذين ظلوا طوال الرواية أشباحاً يحلمون بالعدل وينتظرون تحقيقه على يدى مخلصهم. فى هذا سيستعين محفوظ بقصة اللص الشريف الذى اؤتمن على المخازن من أخيه غير الشقيق الفتوة الظالم، فخان أمانته. لكن هذه الخيانة هى الأمانة بعينها، فى سياق المجاعة التى اجتاحت الحارة، والتى تذكر القارئ بحوادث مماثلة فى تاريخ مصر الملىء بالمجاعات، وبخاصة ما يطلق عليه المؤرخون بالشدة المستنصرية. فتح الباب هو هذا الأخ غير الشقيق للفتوة الظالم. إنه ربيب امرأة، لكنها امرأة فقيرة وصالحة ومؤمنة بتاريخ الناجى، ولذا تصوغ وجدانه عبر حكاياتها عن الزمن الجميل والجد المقدس، فيمتلئ بأشواق البطولة. ولكن ضعفه البدنى يحول بينه وبين التماثل الكامل مع جده، فيلجأ بعد أن هزم الفتوة بالحرافيش إلى الرجال الأقوياء من عصابة الفتوة المهزوم، لكن هؤلاء الأقوياء سرعان ما يستبدون بالأمر من دونه، ثم يعزلونه ويحددون إقامته، ليموت وحيداً مهجوراً.

لكى يحقق البطل حلم العدل فى فضاء الحرافيش، لابد أن يتماثل مع الجد المقدس. حلمه هو حلمه، وبدنه هو بدنه، واسمه هو اسمه، وهجرته هى هجرته، كما يتماثل المهدى المنتظر مع جده النبى فى الفضاء الإسلامى [٢٥]. وهكذا فى حكاية «التوت والنبوت»، آخر حكايات الملحمة،

يصل السرد إلى نهايته، لكن هذه النهاية لا تعدو أن تكون تكراراً لبداية الزمن، حيث الحكاية النموذج، والأب مؤسس المعنى ومانح القيم. عاشور الثانى مثيل جده فى الحلم والبدن والاسم. إنه تكراره وتجليه، يحاذى خطوه، بل يطمح لمجاوزته. الأب الأول أصابه الحب، هو أقوى من الحب. الأب الأول اعتمد على قوته الخارقة، هو اعتمد على قوته وقوة الحرافيش الذين حوّلهم إلى قوة تضمن استمرار الحلم بعد موته. مجاوزة الأب على هذا النحو، تشى على استحياء بأن الزمن ليس دائرياً تماماً.

محفوظ الذى يطيل التأمل فى الزمن وفعله، لا يثق تماماً فى الثبات. صحيح أن بطله المخلص أغلق كل ما يظنه وجوهاً للنقص، لكن لا أحد يمكنه أن يقطع باستمرار الحال، وقبل أن ينهى ملحمته «فردوسه الأرضى»، يصوغ شكه فيه على النحو التالى:

> ولما كان يونس السايس (شيخ الحارة) معيناً من قبل السلطة، فقد تعذر عليه هجرها. وكان يغمغم وهو منفرد بنفسه فى دكانه:
>
> ـ لم تبق فى الحارة إلا الزبالة
>
> وكان يفضى بذات نفسه إلى زين علباية الخمار، فيتساءل الرجل فى قلق:
>
> ـ حتى متى تدوم هذه الحال؟
>
> فيقول يونس السايس:
>
> ـ لا أمل مع بقاء الوحش على قيد الحياة...
>
> ثم يتنهد مواصلاً:
>
> ـ لا شك أنّ أناساً مثلنا تناجوا بما نتناجى به الآن على عهد جده الأول. (ص٥٦٠ / ٥٦١)

تبقى الحارة هى الحارة، ويبقى الحرافيش هم الحرافيش، فقط يهجر الأغنياء والوجهاء الحارة التى لم تعد وطنهم، لقد أصبحنا فى مملكة الله التى حلم بها الأنبياء والمصلحون. جدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب، ثم أقدم على هدم مئذنة جلال رمز الجنون والغطرسة. لكن محفوظ لم يذكر هل أبقى على الخمارة أم لا. أغلب الظن أنه لو سئل عن هذا، لوافق على استمرارها، صحيح أنها يمكن أن تكون مباءة، لكنها موضع يحتوى الضعف البشرى، ووجوده مفهوم العلة. أما مئذنة جلال فهى رمز السلطة الثملة بالجنون والكبرياء، ومن ثم لابد من هدمها.

خاتمة

هكذا نصل فى نهاية هذه القراءة إلى خاتمتها ليتبدى خطاب محفوظ الروائى فى (ملحمة الحرافيش)، كتابة أخلاقية، تخلق شكلها الملائم، الذى يتحول إلى مجرد خادم للرؤية، الأخلاقية، التى لا تكتشف العالم بل تصوغ معرفتها به. فى سبيل هذا يمارس محفوظ الإرغامات التى يمكن أن نلمحها فى نهايات كل حكاية، وفى تآزر كل أجهزة السرد للوصول بالمعنى إلى تحقيقه. بيد أن هذه الكتابة الأخلاقية، وهى تتوهم إحكام قبضتها على اللغة، سرعان ما تكشف ولع صاحبها باللعب، الذى يجعلها دائماً منطوية على نقيضها. فهى بلجوئها إلى صندوق أسرارها من حكايات وأساطير وعلامات ورموز تجاوز نفسها، مأزق الكتابة المنغلقة على وجه واحد للتأويل. يجهد الكاتب ليحول نصه إلى أطروحة صلبة، فتكشف الكتابة عن انحرافها عن هذه الأطروحة. ومن هنا، يحتوى النبى على نقيضه، ويصبح الجسد القوى، شيطانيا وإلهيا فى آن. وبرغم التأثير الثقيل على معان بعينها، يظل سحر الكتاب كامناً فى هذا اللعب الذى تمارسه الكتابة، منفلتة من اليدين القويتين العليمتين بالسرد وفتنته.

استعاد محفوظ للكاتب فى ثقافة قومه دوره بوصفه موجهاً أخلاقياً، لكن هذا الموجه الأخلاقى يظل حريصاً على مساحة للحرية، حريته فى الكتابة والتأويل، وحريته فى وضع أساطير الآخرين وحكاياتهم ورموزهم فى سياق ثقافته هو بوصفه كاتباً مصريا وعربياً ومسلماً. بهذا، يمنح محفوظ السرد القدرة على صياغة سردية أخلاقية، وبهذا يذود عن مساحته الخاصة به بوصفه كاتباً. برغم غرقه فى ثقافة جماعته، فإنه شديد الحرص على أن يلوذ بعزلته، لينتج رؤيته

لتاريخه وثقافته. سيلوح محفوظ معادياً للأب كلى السلطة والمعرفة وهو يصوغ شخصية السيد أحمد عبدالجواد، وهو يسخر من لهاث صابر فى البحث عن أبيه سيد الرحيمى، وهو يحاكم الديكتاتور فى (ثرثرة فوق النيل) .. إلخ، لكننا فى (الحرافيش) سنكتشف أن عداء الكاتب الليبرالى سليل ثورة ١٩١٩ للأب يتحدد فى نمط واحد فقط، هو الديكتاتور صاحب المائة عين والألف قبضة. لكنه يحول الأب الرحيم إلى مركز للقيم والمعنى، بهذا تصبح الكتابة تأريخاً وتسجيلاً لما يكمن فى نسيج الوجود من ضرورة العدل، يصبح السرد كتاباً مقدساً، يبلور معنى، ويصقله، ويدعو إليه.

لقد فتح محفوظ صندوق أسراره الكبير، ليصوغ نصه، فاختلط ما هو واقعى معيش مع ما تعلمه من الآخرين، مع تأملات الكاتب، ليصوغ لنا مدينته الفاضلة التى لا تعدو فى النهاية أن تكون مملكة الله التى ليست فى السماء، بل يجب أن توجد على الأرض. سيكون سهلاً هنا أن نرد سردية محفوظ، أعنى حكايته الكبرى إلى كتاب الثقافة السامية الكبير الحالم بمملكة الله، وبالمخلص الذى تكمن ضرورته فى نسيج الوجود، والذى صاغته الثقافة المصرية غير الرسمية فى كتابها الكبير الذى ظل يتكون عبر الأزمنة، مغتنياً فى كل حين بما يرفده من عناصر التجدد والنماء والحياة.

ولكن حتى بعيداً عن هذا الكتاب، يمكن أن نلمح خلف سطور سردية محفوظ صياغة أكثر تعقيداً وغنى لما يتصوره هو عن مساره الشخصى. أليس المخلص الفردالملتحم بالجماعة، الأب الرحيم، القوى الأمين، هو هيئة من هيئات أبطاله العظام من الفراعنة حتى سعد زغلول. ألا يحتوى هذا المخلص على المعانى نفسها التى عاشها محفوظ، أن يكون الرجل مخلصاً، وصلباً، وصاحب حلم، هو الذى ظل قابضاً على حلمه بأن يكون أول من احترف الكتابة، وأن يتجرد من اى سلطة سوى سلطة الكاتب فى سياق معاد للحرية وللكتابة[٢٦].

كتابة أخلاقية؟

نعم.

كتابة تغض بصرها عن مكرها؟

نعم.

لكنها مع ذلك تغرق قارئها فى سحرها، لأنها حوت فى داخلها اللاعب والمؤرخ، فأصبحت «بيتا بمنازل كثيرة» مفتوحاً لمن يحبون الإقامة فيه.

هوامش:

١ ـ راجع حواره مع رجاء النقاش فى : **نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على حياته**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٨ (ص٣٨٣).

٢ ـ تشبيه هيمنجواى للعمل الذى فرغ من كتابته بالأسد الميت ذكره جارثيا ماركيز فى **رائحة الجوافة**، ص ٤١ . راجع:

بيلينيو أبو ليو مندوزا: **رائحة الجوافة، حوارات مع ماركيز**، ت. فكرى بكر محمود، دار منارات للنشر، عمان، الأردن ١٩٨٩، ص ٤١ .

٣ ـ الدراسة الأولى ليحيى الرخاوى: «ملحمة الموت والتخلق فى الحرافيش» فى **فصول**، العددان الأول والثانى، أكتوبر ١٩٩٠ .

الدراسة الثانية: سليمان العسكرى: **طريق الحرافيش: رؤية فى التفسير الحضارى**، منشورات المدى، دمشق.

٤ ـ سأستخدم طبعة مكتبة مصر. والإحالات للنص ستكون فى متن الدراسة.

٥ ـ تشبيه العنوان بالثريا موجود فى:

Jacques Derrida. **La Dissémination**. Paris: Le Seuil.1972.

وقد ذكره عبدالفتاح كيليطو فى:

الغائب، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٦، ص ٢٧ .

٦ ـ أفدت فى تذكر رؤية جورج لوكاش التى صاغها فى نظرية الرواية من مقالة بول دى مان القيمة عنه فى: **العمى والبصيرة**، راجع:

بول دى مان: **العمى والبصيرة**، ت. سعيد الغانمى، إصدارات المجمع الثقافى فى دولة الإمارات العربية المتحدة، ص ٩٥ . راجع أيضاً : **The Theory of The Novel**, Cambridge,The Mitt Press, Massachusetts, 1972 .

٧ ـ راجع: عبدالمنعم شميس: **حرافيش القاهرة**، دار المعارف بمصر، ١٩٨٩، ص ٩٨ .

٨ ـ راجع حواره مع رجاء النقاش، سابق، ص ٩٥ .

٩ ـ صلاح جاهين: **أشعار بالعامية المصرية**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ١١٢ .

١٠ ـ يحيى الطاهر عبدالله، **الأعمال الكاملة**، دار المستقبل العربى، ص ٢٨٦.

١١ ـ عن العلاقة بين المنشد والمتلقين راجع:

David Chaney: **Fictions and Ceremonies: Representions of Popular Experience**. Edward Arnold Publishers LTD.

١٢ ـ Paul De Man: **Allegories of Reading**, New Haven and London: Yale University Press, 1979.

١٣ ـ نجيب محفوظ: **أولاد حارتنا**، دار الآداب، بيروت، لبنان، طـ ٧ ، ص٧.

١٤ ـ جابريل جارثيا ماركيز:، **مائة عام من العزلة** ت. سليمان العطار، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص ٥ .

١٥ ـ راجع لباختين كتابه: **الخطاب الروائى**، بترجمة محمد برادة، دار الفكر ـ القاهرة ١٩٨٧.

١٦ـ نجيب محفوظ: **زقاق المدق**، مكتبة مصر ، دون تاريخ، ص٥.

١٧ ـ **أولاد حارتنا**، ص٥ ، سابق.

١٨ ـ راجع عن المكان دراسة يورى لوتمان التى ترجمتها سيزا قاسم فى مجلة **ألف**، عدد خاص بالمكان: العدد السادس.

وعن تطويب المكان راجع دراسة مرسيا إلياد : **رمزية الطقس والأسطورة**، ت. نهاد خياطة، دمشق، ١٩٨٧ .

١٩ ـ راجع المقالة الثانية: حول تاريخ الأنبياء عند بنى إسرائيل، بقلم م. ص سيجال، وقد ترجمها عن العبرية حسن ظاظا ونشرها فى كتابه **أبحاث فى الفكر اليهودى**، دار القلم، دمشق. دار العلوم والثقافة. بيروت ، ١٩٨٧ . والاقتباس من كلام سيجال من هذا المقال وتعبير «فم الله» له.

٢٠ ـ **زقاق المدق**، سابق ص١٨ .

٢١ ـ نفسه، ص ٥٧ .

٢٢ ـ نجيب محفوظ، **حكايات حارتنا**، مكتبة مصر، ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ .

٢٣ ـ بعض فرق الشيعة يقولون بمجاوزة البنوة الروحية للبنوة الجسدية، وبخاصة الفاطميين . راجع المرجع التالى:

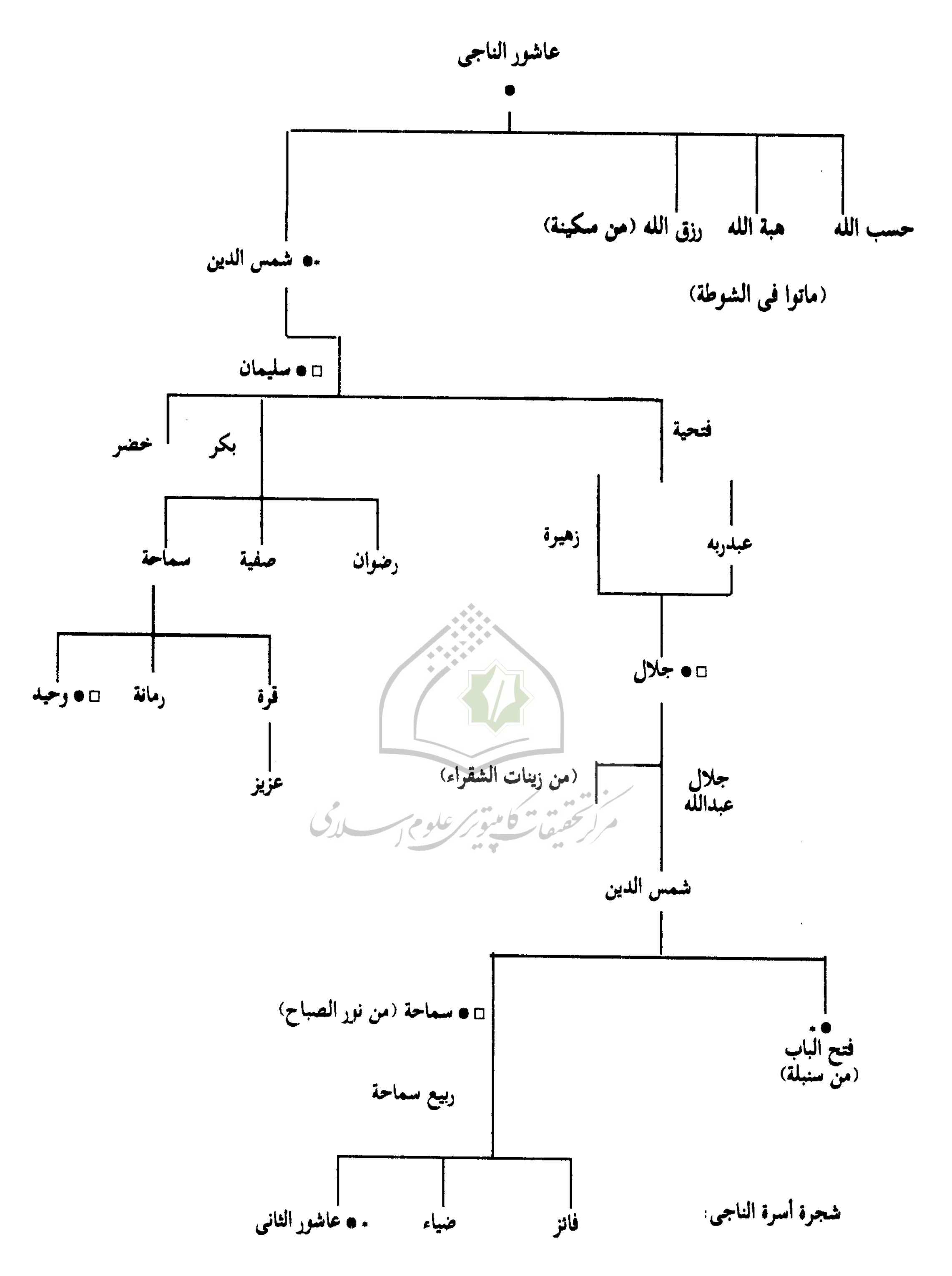
كامل مصطفى الشيبى: **الصلة بين التصوف والتشيع**،جـزءان، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت. وقارن بواحد من أهم نصوص الفاطميين التى كانت الطائفة تحظر نشرها:

ـ جعفر بن منصور اليمن: **أسرار النطقاء**، تحقيق مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

٢٤ ـ زقاق المدق، سابق ص ٢٢٤ .

٢٥ ـ راجع: **الصلة بين التصوف والتشيع**. مرجع سابق.

٢٦ ـ راجع لصاحب الدراسة: سردية نجيب محفوظ، **فصول**، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧ .



العلامة □ ● : فتوة صالح.

العلامة • ● : فتوة خائن.

المتشائل لإميل حبيبى
الأدب الهامشى ينتزع جغرافيته

إلى إدوارد سعيد

ماهر جرار

القصص تكمن فى اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة فى العالم؛ كما أن القصص أيضاً تغدو الوسيلة التى تستخدمها الشعوب المستعمَرة لتأكيد هويّتها الخاصّة ووجود تاريخها الخاصّ . لا شك أنّ المعركة الرئيسية فى « العملية » الإمبرياليّة تدور، طبعاً ، من أجل الأرض؛ لكن حين آل الأمر إلى مسألة من كان يملك الأرض ويملك حقّ استيطانها والعمل عليها، ومن ضَمنَ استمرارها وبقاءها، ومن استعادها، ومن يرسم الآن مستقبلها ـ فإنّ هذه القضايا قد انعكست ودار حولها الجدال، بل حُسمت أيضاً لزمنٍ ما، فى السرد الروائى . إنّ الأُمَم كما اقترح أحد النُّقاد هى ذاتُها سرديّات ومرويّات؛ وإنّ القوّة على ممارسة السرد، أو على منع سرديّات أخرى من أن تتكوّن وتبزغ، لكبيرة الأهميّة بالنسبة للثقافة وللإمبرياليّة، وهى تشكّلّ إحدى الروابط الرئيسية بينهما . والأكثر أهميّة هو أنّ السرديّات الجليلة الكبرى للتحرُّر والتنوير قد جنّدت الشعوبَ فى العالم المُستعمَر وحفزتها على الانقضاض وخلع نير الإمبرياليّة[1] .

يبدو أنّ الأشكال الأدبية والأصناف التقليدية المتعارف عليها لم يعد لها مكان فى النظريات الأدبية الحديثة ، لتفسح بذلك مجالاً للنصّ الأدبى نفسه كى يؤكّد جوهره وذاته المتميِّزة عبر تحطيم القيود والتمييزات المفتعلة بين النصوص . بهذا المعنى الذى يطرحه بلانشو وتودوروف[2] يكتب إدوارد سعيد فى كلمة له ظهرت على غلاف الطبعة الثانية لـ المتشائل [3] .. أما متشائل حبيبى فهى تفجرّ:

بركانى للبارودى (parody) « المحاكاة الحاضرة» وللهزل المسرحى .. أبداً مدهشة ، صادقة ، غير

قابلة للتنبؤ، لاتتنازل قيد أنملة للأعراف التخييلّية القياسيّة .. شخصيتها الرئيسة (التى يجمع اسمها التفاؤل والتشاؤم) خليط من عناصر موجودة فى الخرافة ومقامات الحريرى، وكافكا ودوماس ووالت ديزنى.. [و] أحداثها مزيج من الهزل السياسى التهريجى والقصص العلمى(science fiction)، والمغامرة والنبوءة التوراتيّة ... كلُّ ذلك مرسى فى الجدليّة التى لا تهدأ لنشر حبيبى المراوح بين العاميّة والفصحى. عالم إميل حبيبى هو رابليه بل وجويس بالنسبة لبلزاك مصر أو «لفوراتى» مصر. كما لو أنّ الوضع الفلسطينى الذى يدخل عقده الخامس من غير حلٍّ حاسم يؤكّد نسخة تائهة هائمة عن الرواية التشردية(picaresque)، التى هى بخيلائها النّاتجة عن لامبالاتها وحقدها أبعد ما تكون ـ فى النثر التخييلى العربى ـ عن ترفع الرواية «المحفوظية »ومهابتها .

وينظر سعيد فى كتابه (مسألة فلسطين) إلى المتشائل على أنها رواية تتّخذ شكل الرسائل، متميّزة فى الأدب العربى بسخريتها، وتجريبيّتها، وأسلوبها الحيوى، ويعتبرها إلى جانب روايات غسّان كنفانى تعبيرا عن الهويّة الفلسطينية فى مواجهة الاغتصاب والعسف الإسرائيليين، تعبيرا يتميّز بقوة لم يستطع أى خطاب سياسى أن يضاهيه[(٤)] .

وبالفعل ، تحتلُّ حكاية حبيبى السرديّة (المتشائل) موقعاً مميزا فى الأدب العربى الحديث. فالحكاية تتخذ شكل ثلاث رسائل مرسلة فى أوقات متباعدة من قبَل شخص يُدعى سعيد يقيم مع أصحابه الفضائيين فى سراديب عكّا الأرضية قرب السور المطلّ على البحر إلى مرويّ له مجهول من القارئ هو الذى يحرّر هذه الرسائل وينشرها. وهذا المحرّر ـ القارئ والمرويّ له فى آن[(٥)] ـ يغلق الإطار الحكائى الذى افتتحه فى بداية الحكاية بقوله « كتب إليّ سعيد أبو النّحس المتشائل قال ». غير أنّ هذه الخاتمة التى تتميّز بالسخرية المرّة تترك الحكاية مفتوحة على احتمالات متعدّدة (an open closure)، إذ تقودُ المروى له إلى مصحّ للمرضى العقليين فى عكّا كان فى زمن الانتداب البريطانى سجناً رهيباً، وفيه غرفة الإعدام التى شنق فيها الإنجليز عدداً من إرهابّيى منظمة إيتسل الصهيونيّة، وقد حوّلت هذه الغرفة منذ قيام إسرائيل إلى متحف لصون ذكراهم ، كما أن السلطات تعتبر أن مستشفى الأمراض العقلية العربى يسيىء إلى ذكراهم. وينهى المرويُّ له، الذى تحوّل راوياً ، بحثه عن سعيد بقوله للقارئ، إنّه إذا صدّق حكاية التجاء سعيد إلى إخوانه الفضائيين فسوف يؤول مصيره إلى كتابة الرسائل من داخل هذا المصحّ[(٦)]. ففعل الكتابة ، إذن ، هو تعبير عن الجنون وعن نفى الجنون فى الوقت نفسه .

ومستشفى المجانين هو أصدق تمثيلٍ لوضع الفلسطينيين منذ ١٩٤٨، الذين يعيشون على أرضهم التاريخية التى اغتصبت منهم، كما اغتصبت ذاكرتهم الجمعيةّ وتاريخهم. فى هذه الحالة من الاغتراب والجنون ـ من الـ(déraison) كما يقول فوكو ـ يصبح الفرد الفلسطينى عرضةً لنظرة السُّلطة (the gaze of power) التى تدّعى، باسم تغييبه، حقّ مراقبته والإشراف الدائم عليه. ضمن شروط هذا الوضع من « أن تكون هناك» يبتدئ الجنون بالتعبير عن نفسه وإسماع صوته[(٧)] .

وهكذا لا يعود المرويّ له / الراوى حيادياً ولا يقتصر دوره على إغلاق الحكاية فحسب، بل يغدو فى هذا الـ(meta- text) متورطاً كما تظهر خاتمته الرمزية التى تعكس عبثية الوضع وحدّته، فهو يصبح شاهداً يوقع على شهادته التاريخيّة ويعلنها فعلَ كتابة:« فكيف ستعثرون عليه يا سادة يا كرام دون أنْ تتعثّروا به » أن تبحثَ، أن تتعثّرَ، وأنْ تعثر يعنى أن تصبح شاهدا متورطاً فى فعل السرد وفى الكشف عن الحقيقة التاريخية، أى على مستويى الجمالية الفنية والمستوى السياسى، ما يجعل الخاتمة المفتوحة تستشرف فعلَ البحث والتّصدى، وهذا ما يجعل من حكاية حبيبى حكاية « فكّ حصار واختراق» (breakthrough literature)[(٩)] .

وتُمثّل هذه الخاتمة المفتوحة خاتمةً نموذجية فى الأدب الذى يعتمد شكل الرسائل. فالرسالة تفترض عنوانا

ومتلقيا محاولةً أنْ تبتدئ حواراً، بيد أنّ المتلقى هنا/ المروى له لا يعرف عنوانا كى يغدو طرفاً فى الحوار، لذا فهو يعمد إلى فتح حوار مع القارئ/ أو المتلّقى المفترض.

لقد نُشرت فصول الكتاب على فترات متباعدة استغرقت سنتين فى « مجلة الجديد» فى حيفا التى كان يرأس تحريرها الشاعر الفلسطينى سميح القاسم؛ وليست هذه الرسائل بصيغة خطاب الأنا، سيرةً ذاتية، بل هى تخييل فنى سردى يصف أحوالا عبثّية فى حياة بطل مضاد (anti hero) يشبه « البيكارو» فى الرواية التشرّديّة [١٠] Picaresque novel ، تقع أحداث عالمه الحقيقى خارج إطار الحكاية . إن تعدّد مستويات السرد يفتح فضاء تخييلياً واسعا فى الحكاية، فكاتب الرسائل الضمنى يكتب لمروى له مجهول،هو متلقٍ ومحرّر فى آن ، وهو بدوره يخاطب قارئاً مجهولا، ثم إن خطاب المؤلف الضمنى بصيغة الأنا مع صاحبه الفضائى عن أحداث حياته هو، التى تقع خارج السرد، تجعل الأنا المخاطبة بمثابة هو الواقع ، مما يفتح حواريّة بين الأنا وأناها، وهذا كله من خصائص ما يسمى بـ(quasi autobiographie فتعدد مستويات الخطاب، وهذا التعدد فى الأصوات يفتح حوارية سردية تحمل أبعاداً اجتماعيّة وسياسيّة واضحة لا يمكن إغفالها تحيل الحكاية إلى ما يسميّه باختين بحوارية الأصوات (dialogical heteroglossial narration) [١٢].

وسوف أمثّل على هذه الحوارية بمقطع كاشف فى حكاية حبيبى، أعتبره لحظة تناصّ متّميزة؛ ففى بداية الرسالة الثانية التى صدرت عمليا بوصفها جزءاً ثانياً بعد سبعة أشهر على صدور الرسالة الأولى، يبدو تورّط المؤلّف الضمنى واضحاً، إذ نسمع الحوارَ التالى بين المؤلف الضمنى/ صاحبه الفضائى/ والمرويّ له الضمنى [١٣] يقول الفضائى :

> تذكرت ما أتانى من تقوّل أصحاب صاحبك على ما نشره من رسالتك الأولى إليه وقولهم: احتفز الأستاذ ليشبَّ فوقع دون كنديد إلى الوراء مئتى عام ! » .

من الواضح أنّ أصحاب صاحبه هم من النقّاد الإسرائيليين، كما يتضح من جواب سعيد المتشائل:

> لا تلمنى بل لم هذه الحياة التى لم تتبدل منذ ذلك الحين، سوى أن ألدورادو قد ظهرت فعلا على هذا الكوكب!»

فالنقادُ الاستعماريّون يشككون فى إمكان أن يُنتج «غيرُ إسرائيلى»، لا بل فلسطينى من هؤلاء، ينتج سرداً هو حكايته وصوته، فهم يعمدون إلى محاصرة سرده وإلى منعه، كما يقول إدوارد سعيد فى (الثقافة والإمبريالية) [١٤] :

> فالأمم ذاتها هى سرديات ومرويات، والقوة على ممارسة السرد أو منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة والإمبريالية.

ترمز ألدورادو فى رواية فولتير (كنديد) للحياة الناعمة الراغدة فى ظلّ السلام والوفرة، فهى الوجه المفارق للواقع القاسى، وللأمل الآتى، إنها اليوتوبيا والمدينة الفاضلة. بيد أنّ سعيداً المتشائل يرمز هنا بمفارقةٍ كاريكاتورية رائعة (grotesque) إلى دولة إسرائيل؛ ثم يسوق هذه «الباروديا» إلى منتهاها بإعطاء أمثلة واقعيّة مأخوذة من التاريخ القريب لهذه الدولة ومن الواقع المعيش، توازى حوادث جرت فى رواية (كنديد) وكلها تظهر عنف الدولة وأجهزتها وقمعها المواطنين الفلسطينيين، الأطفال والنساء، داخل فلسطين وخارجها [١٥] :

> ألم يعزّ بنغلوس نساء «الأبار» على ما فعله بهنّ عسكر البلغار من اغتصاب وبقر بطون ومن قطع رؤوس ومن هدم قصور، بقوله:« غير أنّه انتقم لنا؛ فقد أصاب الأبار بمثل ذلك السوء بارونية مجاورة يملكها سنيور بلغارى؟» فبمثل هذه التعزية تعزّينا نحن، بعد مئتى عام؛ وذلك فى أيلول من عام ١٩٧٢ يوم أن قتِل رياضيّونا فى ميونيخ، ألم ينتقم لنا طيراننا الحربّى بقتل النساء والأطفال، المبتدئين فى رياضة الحياة فى مخيمات اللاجئين فى سوريا ولبنان فتعزّينا؟ وفى اليوم التاسع والعشرين من الشهر الذى جاء بعد

أيلول، فى أكتوبر الخلسة، وملا عادت طائراتنا من ضرب مخيمات اللاجئين فى سوريا ضرباً موفقاً، ألم يجتمع الوزير بنغلوس بأرامل رياضيينا المغدورين ويعزيهم بأنّ طائراتنا أصابت الهدف إصابات محكمة وفعلت فعلاً عظيماً... إلخ.

نحن أمام لحظة تناصٍّ حوارية فريدة: إميل حبيبي يقرأ (كنديد). يعتبر (كنديد) أحد النصوص المفاتيح فى عصر النهضة والتنوير؛ فبلغة هجائية مشرقة، وبباورودى رائعة عمد فولتير إلى نقض مذهب لايبنتس التفاؤلى، وتناول ويلات الحرب، والاستعمار والعبوديّة، والتعصّب الدينى. فرغبة كنديد الساذج بنظام يحقق الانسجام والعدل يحول دونها بشكل دائم وملحاح فوضى الكون نفسه المفتقر إلى السبب والنتيجة، حيث تتحكم المصادفة ويسود الشر. فبحث كنديد عن الأخوّة بين البشر، وعن العدالة يصطدم دائماً بجدار السلطة ومؤسساتها السياسية والدينية والعسكرية. فتفاؤل عصر الأنوار كما يقرؤه فولتير هو تفاؤل ذو وجهين، ويمكن تأويله بيسر على أنه رديف للتشاؤم [16]. يقول الفضائى لسعيد مستهجنا مقارنة النقاد الإسرائيليين بين حكايته و(كنديد) « كنديد متفائل، أما أنت فمتشائل !».

إنّ التشاؤل هو مفتاح نص (كنديد) كما قرأه حبيبى، حيث يأتى العنوان الفرعى (كنديد)(أو التفاؤل Ou l'optimisme) تأكيداً متعمّداً لنفى التفاؤل(litotes). إلا أن قراءة حبيبى«المتشائلة»لـ(كنديد) تترك دوراً للعمل الإنسانى الفاعل القادر على التغيير، وأوّل خطوة فى هذا المجال هى فى تفكيك الخطاب« الميثى» للدولة بأجهزتها ومؤسساتها السياسية والقضائية والعسكرية والدينية. فسائر الأمثلة التى يعطيها سعيد المتشائل تصف وقائع حقيقية تظهر العنف غير الإنسانى والفوقى لتعامل مؤسسات الدولة الصهيونية مع عرب إسرائيل.

ويصف المثال الأخير المأخوذ من قصة الأمّين فى محكمة النبى سليمان التوراتية وضع هؤلاء العرب المشدودين على النّطع بين إسرائيل والعرب:

.. فبنغلوس كان يعزّى نساء شعبه المبقورات البطون بأنّ عسكر شعبه قد فعل مثل هذه الفعلة بنساء الأعداء. أمّا عرب إسرائيل فهم ضحيّة العسكرين، عسكر الأبار وعسكر البلغار.

ـ هات مثلا ..

ـ قرية برطعة، فى المثلث، المقطعة، مثل الطفل فى محكمة سيّدنا سليمان عليه السلام، إلى نصفين، نصف أردنى ونصف إسرائيلى.

ـ الطفل فى محكمة سيّدنا سليمان، عليه السلام، ظلّ سليماً ورفضت والدته الحقيقيّة اقتسامه .

ـ أمّا برطعة فاقتسموها وظلّت سليمة. فلما سطا لصوص على قطيع بقر أردنى، تعداده عشرة رؤوس، فمر الأثر بقرية برطعة، حملت الحكومة الأردنية على القرية حملة محمولة على ظهور الخيل. فجمع الفرسان الأهالى. وطرحوهم أرضاً. وأشبعوهم ضرباً ورفساً حتى قام الأهالى وأشبعوا الفرسان، كلّ فارس دجاجتين، والخيل، كلّ فرس علفها. وبرطعوا فى برطعة. فلما عادوا أدراجهم، حمل جند بنغلوس على القرية وانتشروا يبحثون عن المتعاونين مع الغزاة الأردنيين. فإذا وجدوا قرويّاً لم يطرحه الفرسان الأردنيون أرضاً واكتفوا بلكمه، ثبتت تهمة التعاون مع العدو عليه. فإذا كانوا طرحوه أرضاً واكتفوا برفسه، فهو متعاون. فإذا ضربوه ولكموه ولم يطرحوه أرضاً فهو متعاون..»[17].

فكلُّ واحدة من « الأمّين» هنا، هى أم كاذبة وغير معنية أصلا بمصير الطفل. فتفكيك الخطاب الميثى يتّجه نحو قطبين وحضارتين: أولاً، ضدّ أسطورة دولة إسرائيل التى تحاول ترسيخ وجودها على أساس النص المقدّس وعلى أرض الميعاد؛ وثانياً، ضدّ أسطورة العرب الذين لا يزالون يعيشون البداوة منذ الجد الأكبر « أبجر بن أبجر من عرب التويسات»[18] ، والذين خضعوا لجميع الغزاة منذ زمن السلاجقة، مروراً بالصليبيين وهولاكو والعثمانيين،

ويخضعون الآن للغزاة الأوروبيين القادمين باسم التوراة؛ غير أنهم لا يفتأون يتغنون بانتصاراتهم، متقوقعين ضمن شرنقة اللغة والشعارات الجوفاء والتراث والإيديولوجيا ، ينتظرون مخلصا فضائيا، مهدياً آت لإنقاذهم[١٩].

فليس من المستغرب ، إذن، أن يفصح صوتُ الجنون هذا عن نفسه بعد هزيمة ١٩٦٧[٢٠].

.. وحيث إنكم كنتم تؤكدون لنا، يا محترم، أن التاريخ حين يكرر واقعة، لا يعود على نفسه بل تكون الواقعة الأولى مأساة حتى إذا تكررت كانت مهزلة[٢١]، فإنّي أسألكم: أيّهما المأساة، وأيهما المهزلة؟.. فلما وقعت حرب الأيّام الستة، التي جاءت بعد عملية قادش (المقدسة) المثلثة الرحمات، التي جاءت مع حرب الاستقلال، ورأيت أولاد القدس والخليل ورام الله ونابلس يبيعون صحون الزّفاف بليرة قلت : بليرة ولا بلاش! وأيقنت صحّة استنباطكم، يا محترم، بأن التاريخ، حين يعيد نفسه، يعيدها متقدماً أماماً، من بلاش إلى ليرة، إن الأمور، حقاً تتقدم.

فقد انكشفت الحقيقة ورُفعَ السّتار، وأصبح الوقت ناضجاً بالنسبة إلى عرب إسرائيل المسلوبى الهوية، والمتعرضين بشكل يومى للعنف العرقى وللقمع من قبل « المستعمرين التوراتيين»، الذين تركوا لمصيرهم من قِبل العرب العاربة، أن يرفعوا صوت الجنون صارخاً بسخرية« مينيبية»(Mennipeean) سوداء عبرت عن نفسها عبر تفكيك اللغة العربية[٢٢] بالتلاعب اللفظى، والتهكم، ومزج الفصحى بالعامية، ولطف التعبير الكلبى (cynical) عند تناول الشعارات الدينية؛ هكذا خلق حبيبى لغته الخاصة التى تعمل فى قلب التناقضات التى تبنيها على تفكيك الخطاب الميثى[٢٣].

ليست لحظة التناص مقصورة على البطل/ البطل السلبى هنا، ولكنها جوهرية كذلك بالنسبة إلى صوت المؤلف الضمنى، كما رأينا فيما سبق. وترى جوليا كريستيفا فى قراءتها لباختين أن الشخصية، والمروىّ له والإطار الفكرى الثقافى، كلٌ أولئك يصبحون « تقاطعاً للشرائح النصّية»، وتقوم بينها حوارية جدلية هى التى تعطى للحكاية أبعادها. فالتاريخ يقرأ ويكتب داخل نسيج النصّ وبنيته التحتية[٢٤].

نحن هنا أمام لحظة تناصّ حوارىّ متميزة حيث يبرز صوت المؤلف الضمنى ليعلّق على تلقى نصّه المنشور منذ أشهر، ولكى يفسر حكايته ويعطيها بعدها باعتبارها نصاً مقاوماً (a narration of resistance) ، فالحوارية تتّم هنا على عدّة مستويات: إذ تعلو جوقة من الأصوات ضدّ اتهام الناقد الإسرائيلى الذى يسعى إلى حصار الحكاية والوقوف بوجهها؛ فعلى المستوى الأول يتم الحوار فى لحظة فريدة فى الحكاية بين الأنا الساردة، بين صاحبها الفضائى، والمروى له الذى يستمع بوصفه شاهداً؛ وعلى المستوى الثانى يتم الاستشهاد بأصوات شخصيات إسرائيلية عسكرية، قضائية، سياسية وثقافية ، ليجرى دحض شهاداتها فى المستوى الثالث عبر أصوات النساء والأطفال من « هؤلاء» الذين يعيشون عبثية الدراما التى هم ضحاياها؛ أما المستوى الرابع فيتمثل باللغة «المينيبية» ، التى تتجاوز « البارودى »(parody) لتكون هازئة وتراجيدية فى آن .

يمكننا قراءة الفصل بأكمله على أنه نصّ كرنفالى يضمن (كنديد) باعتباره نصاً سابقاً(hypertext). فالتناص الحوارى المتّعدد الأصوات والمستويات هو شبكة تلتقى فيها أصوات المؤلف والراوية والمروى له والمتلقى مع أصوات أناس حقيقيين من الـ «هنا والآن» ، أصوات المستعمرين وأصوات المستعمرين مع أصوات تاريخية وأخرى تخييلية، مما يجعل لهذه اللحظة أبعادا سياسية واجتماعية لا يمكن تجاهلها.

فالخطاب مزدوج الصوت هنا (a double voiced discourse)، إنه خطاب المستعمَر المقموع الذى يضادّ خطاب المستعمر الذى يحاول إخضاعه وإخضاع سرده، وهو فى الوقت نفسه خطاب يفكك ميثات اللغة ليخلق تاريخه الخاص وسرده الخاص داخل حضارته نفسها.

لقد تنبه إدوارد سعيد لاستخدام حبيبى لعناصر من فنّ المقامة. والمقامة التى تقوم على « حاكية» هو بطل سلبى (anti hero) تمثّل حوارية تنحو منحى كرنفاليا[٢٥]. وبطل حبيبى السلبى هو هذا « الحاكية» ؛ وقد قدّمت فرقة الحكواتي الفلسطينية حكايته على خشبة مسرح حيفا[٢٦].

يرى باختين[٢٧] أن الكرنفالية هى مكوّن أصيل من مكونات الحوارية الحكائية فى الرواية، فعبر قلبها للمواضعات الاجتماعية تغدو الحواريّة التى تشكل بديلاً وممارسة غير رسمية خطاباً معارضاً، والمشارك فى الكرنفال هو فى آن ممثل متورّط ومشاهد؛ وتنتج الكرنفالية فى (المتشائل) من حركات البطل السلبى وتصرفاته ومن علاقته غير السوّية بكل من جسده والفضاءات الاجتماعية والكونية، ممّا يضفى جوّاً من «الحلم» على الحكاية.

وليس القسم الثالث من حكاية حبيبى سوى حلم متواصل ـ كابوس حيث يجلس سعيد على «خازوق بلا رأس» وقد تدلّت ساقاه فوق هوّة بلا قرار تحيط به من كلّ جانب[٢٨]، وتنفتح الحكاية فى حالة الحلم هذه عن ثلاث رؤى متفائلة: يجد نفسه فى الأولى يواجه، فى عتمة السجن ورطوبته، «ملكاً حقيقياً» عارياً وقد طُلى جسده بالدم الأحمر القانى (لباس الملوك)، إنّه فدائى شيوعى، فهذه هى لحظة الكشف والولادة الجديدة حيث يلتقى سعيد بذاته التى يبحث عنها فيستعيد حضوره الاجتماعى ووعيه ويصبح أباً وأخاً (ص١٧٠ ـ ١٧٢). وتمثل سائر هذه الرؤى لحظات اندماج فى حضن «الجماعة» (ص١٧٧ ـ ١٩٣)، لنسمع فى نهاية الرؤية الثالثة زغاريد النساء المبشرة بالأمل والنصر القادم (ص٢٠٥). وينتهى القسم الثالث بتحرير سعيد من «خازوقه» من قِبَل صاحبه الفضائى الذى يطير به ويحمله وحده مسؤولية الوضع الذى آل إليه:

> قلت: أنقذنى يا ذا المهابة! قال: أردت أن أقول: هذا شأنكم. حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس ولاتطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره تلتجئون إلىّ.. إلا أننى أرى أن هذا الأمر أصبح شأنك وحدك. قل: ان شاء الله، واركب على ظهرى لنمض[٢٩]»

«المهرج» الذى كان يتربّع على رأس الخازوق «كملك للكرنفال»[٣٠] يصبح الآن «مهرجا» طائراً تنكشف له من عليائه الرؤيا الأخيرة:

> نساء، رجال وأولاد، عمال ومثقفون، عرب ويهود، وحتى خالته أم أسعد «المخصية» وهم يزغردون.. ورأى يعاد ترفع رأسها إلى السماء وتقول» حين تمضى هذه الغيمة تشرق الشمس[٣١].

ليس بوسع القارئ، المروى له الفعلى، سوى فهم الرسالة؛ غير أنى أخشى أن ينتهى أولئك الذين سوف يصدقّونها فى مصحّ للأمراض العقلية ـ فى القدس هذه المرة ـ وليس بمكننا أن ننظر إلى حكاية إميل حبيبى باعتبارها مثالاً على «الأدب الهامشى» (Minor literature) بالمعنى الذى صاغه كلّ من دولوز وغواتارى فى دراستهما الرائدة لأدب كافكا[٣٢]، وهما يريان أنّ «الأدب الهامشى» لا ينتج عن لغة هامشية، بل هو بالأحرى ذلك الأدب الذى تنتجه أقلية ضمن لغة سائدة، وتبرز فيه نسبة عالية من الهامشية والتفكيك للخطاب المسيطر (deterritorialization)؛ والخاصية الثانية للأدب الهامشى تتمثّل فى أنه أدب سياسى بامتياز؛ أما الخاصية الثالثة فهى أنه يتّخذ بعداً جماعياً يحاكى ضمير الجماعة الهاجع وتطلّعاتها فيغدو تعبيراً عن لحظة الثورة والتحرّر، فهو يحضّ على التضامن الفاعل رغم الشك والشعور بالعجز الذى يحيق بالجماعة[٣٣].

ويمكن اعتبار إميل حبيبى هامشياً من أكثر من منطلق: فهو يمثّل صوت عرب ـ إسرائيل، مسلوب الهوية والانتماء لحضارته العربية، ملزم فى حياته اليومية باستخدام لغة المستَعمِر، غاصب أرضه وذاكرته وحضارته، هذا المستعمر الذى أتى إلى «هنا» ليبقى وليفرض صوته وحكايته الخاصة ـ حكاية الشعب المختار الذى يسعى للخلاص فى أرض الله (Yahwe). وحبيبى الذى يعيش فى المنفى فى وطنه يعانى إلى ذلك من منفى آخر يتمثل فى عجزه عن التواصل مع إخوانه العرب خارج حدود الدولة»، يواجه لا مبالاتهم وفوقيّتهم، ويدفع إلى هذا وذاك ضريبة عجزهم وتخاذلهم. فأن يكون المرء «هناك» يحيا فى حالة من النفى والاغتراب يعنى أن يعيش ضمن علاقة مزدوجة من الهامشية والتفكيك(deterritorialization)، فهو فى بحث

دائم عن «جغرافية بديلة» يستعيض بها عن هذا الوجود العبثى المركب؛ وتعبّر هذه « الجغرافية البديلة» عن نفسها عبر اللغة والكتابة(٣٤).

وباختياره الكتابة باللغة العربية، لغته الأُمّ ولغة الأكثرية فى أرضه المُغتَصبَة، فهو يستخدم أو حتى « يُسىء استخدام » تلك اللغة بالطريقة نفسها التى تستخدمها بها أقلية ما فى لغة الأكثرية السائدة بغية تهميشها وتفكيكها؛ إذ إن حبيبى هو صوت أقلية داخل«خطاب» عربى مسيطر. وعلى أى حال، فإنى أرى أنه لا ينبغى التشديد على حكاية« المتشائل» على أنها خطاب هامشى ـ تفكيكى(٣٥)، فهى أساساً خطاب مقاوم يرى، عبر التفكيك، إلى خلق خطاب ثورى مقاوم ينتزع جغرافيته الخاصة.

هوامش:

١ـ إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، نقله إلى العربيّة وقدّم له كمال أبو ديب (دار الآداب، بيروت ١٩٩٧) ،ص٥٨ .

٢ـ M.Blanchot. **The Space of Literature,** p.220. T.Todorov, **Genres in Discoures**, tr.C. Porter. New York: Cambridge University Press. 1990, p.14.

٣ـ إميل حبيبى، **المتشائل : الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النّحس المتشائل** ، ط ٢، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٩ .

٤ـ E. Said. **The Question of Palestine.** London & Henley: Routledge & Kegan Paul. 1980.153.

٥ـ وهو ما سَمّاه شولز وكيلوغ بـ(histor)، انظر: R.Scholes& R. Kellog. **The Nature of Narrative** (London/Oxford / New York: Oxford University Press. 1968 ,pp.265-66.

٦ـ **المتشائل** ص ٢٠٦ ــ ٢٠٨ .

٧ـ M.Foucault. Madness and Civilization. **AHistory of Insanity in the Age of Reason,** tr .R. Howard. (New York: Random House. 1965), pp.460-64.

٨ـ المتشائل ، ص٢٠٨.

٩ـ ـقارن بـ: London: Methuen.1987:

١٠ـ انظر فى الرواية التشرّدية:
Stuart Miller. **The Picaresque Novel.** Cleveland:The Press of Case Western Reserve Univeersity. 1967,pp.9-56.

١١ـ انظر فى هذا النوع: F.K.Stanzel. Theorie des Ezahlens (5. Auflage, Gottingen: UTB Vandenhoeck & Ruprecht, 1994, pp.268-73.

١٢ـ Cf., M.Bakhtin.**The Dialogical Imagination.FourEssays** ed. M.Holquist, tr.C. Emerson &M.Holquist Austin: University of Texas Press.1981), pp.266-331.

١٣ ـ **المتشائل**،ص٩٤ـ٩٩

١٤ـ إدوارد.سعيد، **الثقافة والإمبريالية**،ص٥٣ .

١٥ـ المتشائل،ص٩٩٥ـ٩٩٩، ولم أستشهد سوى بمقطع واحدٍ من النصّ المذكور.

١٦ ـ انظر Ch.Vereker. **Eighteenth-Century Optimism:** (Liverpool: Liverpool University Press,1967.

١٧ ـ **المتشائل**،ص٩٨ .

١٨ ـ **المتشائل**،ص١٨

١٩ ـ انظر: **المتشائل**، ص٥٣ـ٥٤، ٢٠٥

٢٠ ـ **المتشائل** ، ص٥٨، ٥٩ ـ ٦٠

٢١ ـ والعبارة لماركس، انظر : K. Marx. "The 18 Brumaire of Louis Bonaparte (1852)" in **The Portable Karl Marx**. ed. Eugene Kamenda (New York: Viking Press & Penguin Books. 1983, p. 287.

٢٢ ـ انظر فى مصطلح Deterritorialization، ما يلى ص 11.

٢٣ ـ انظر فى استخدام إميل حبيبى للغة: A .Khater, ' Emil Habibi's The Mirror of Irony' ,in **Journal of Arabic Literature** 24 (March 1993) ,pp.48-89.
وفى الخطاب الميثى: A.Neuwirt. "Israelisch-Palastinens: sche paradoxien:Emil Habibis Roman Der peptimist als Versuch einer Entmythesierung von Geschichte" in **Quaderni di Studi Arabi** 12(1994),pp.

٢٤- J. Kristeva, **Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature,** ed .L.S. Roudiez, tr. Th.Gora, A .Jardine & L.S. Roudiez New York: Columbia University Press, 1980, pp.64-65.

٢٥- انظر : عبد الفتاح كيليطو، **المقامة. السرد والأنساق الثقافية**، تعريب عبد الكبير الشرقاوي (دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٣).

٢٦- قدّمها محمد بكري على مسرح بلدية حيفا سنة ١٩٨٦ وقُدِّمت مرتين بالعبرية في نيويورك سنة ١٩٨٨، S. Slyomovics,« To put one's finger in the bleeding wound. Palestinian theatre under Israeli censorship" **The Drama Review** 33/2(Summer 1991) pp.24-25, and fn.5,p.35.

٢٧- M. Bakhtin, **Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur** (Frankfut. A.M. Fischer Wissenschaft ,1991) ,pp.74-83.

٢٨- **المتشائل**،ص ١٧٠.

٢٩- **المتشائل**، ص ٢٠٥.

٣٠- قارن بـ M.Bakhtin. **Literaur und Karneval**, pp.50-52

٣١- **المتشائل**،ص ٢٠٥.

٣٢- G. Deleuze & F. Guattari, **Kafka. Toward a Minor Literature,** tr. From French by Dana Polan, University of Minnesota Press, 1986.

٣٣- G. Deleuze & F. Guattari, **Kafka. Toward a Minor literature**, p.16ff.

٣٤- G.Deleuze & F.Guattari, **KafkaToward a Minor Literture,** pp.13,34f.,86

٣٥- لقد كان لعدد من نقاد العالم الثالث خاصة بعض المآخذ على نظرية دولوز وجواتاري واتهموهما بالانطلاق من نظرة مركزية- أوروبية متعالية، انظر: A .Jan Mohammad & D. Leyd (eds.), **The Nature and the Context of Minority Discoures.** Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.

ومقالة سامية محرز Azouz Begag: Un di zafas di bidoufile or the Beur. **Yale French Studies** 82(1993), pp.25-42.



أفق تحاور «العشاء السفلى» مع «رامة والتنين» أو رواية مغربية تحاور رواية مصرية

أبو إسماعيل أعبو

حالما استتنت الرواية العربية الحداثية لنفسها منهج أن تتحاور كتاباتها مع متعاليات نصية متباينة المناحى التعبيرية، استبدلت بمبدأ المحايثة النصية مبدأ التناص، وبالبنية المغلقة البنية المشرعة، وبالسؤال الذى تحده إجابة قطعية بماهية أو صيغة ثابتة، سؤال الأسئلة التى تختط مسالك حرية الاحتمالات، فلا تذعن لتوسيم «جنسى» محدد.

إن هاته الكتابة التى تؤسس تصورها للأدب على تحاورها مع كتابات أخرى سنحاول ماوسعنا الجهد استجلاء أحد تجليات اشتغالها مستحضرين روايتين:

ـ السابقة منهما هى: (رامة والتنين) للكاتب المصرى إدوار الخراط، صدرت سنة ١٩٨٠[١].

ـ واللاحقة هى: (العشاء السفلى) للكاتب المغربى محمد الشركى، صدرت سنة ١٩٨٧[٢].

فهاته تحاور تلك محاورة ترضخ لها استراتيجية اشتغالها، وتتوقف عليها أدبيتها، حتى إنها تبدو رواية لاتتخلق إلا بفعل جدلى؛ أى بقدر ماتحاور سابقتها، وتستوحى أفضيتها التخييلية.

فأى أفق لهذا التحاور؟

ـ حوافز الحافز

إن انتقاءنا الإجرائى لهذين النصين، حفزنا عليه مايأتى:

١ـ ما لمسناه من تماثل بين استراتيجية الكتابة التى يلح عليها إدوار الخراط واستراتيجية الكتابة التى ينحاز إليها «محمد الشركى». وحتى نتبين بجلاء هذا التماثل سنختزل دون تعسف الشروط التى ترتهن بها استراتيجية الكتابة لدى الكاتبين:

أ ـ التخلص من أسر الرؤى التقليدية، عن العلاقة الآلية بين الإبداع والواقع، وتأكيد أن الواقع متعدد، ومرتبط بجدلية الصيرورة المجتمعية.

ب ـ التحرر من تبعية التواتر السردى المألوف، والمقاييس والمصادرات الأدبية، بغية بلورة كتابة غير «نوعية»، تشمل جل الفنون القولية، وتتجاوزها فى الوقت الذى تحتويها، معبرة عن نفسها بالتخلق المستمر، والتشكل الدائم القائم على الحوار.

ج ـ وهو حوار يجعل من النص الروائى نفسه نصا «شعريا» منفتحا على تأويلات المتلقى الفعال، والمشارك، والدينامى، والخلاق، فالكاتبان لايكتبان نتاجا مستديرا مغلقا على ذاته؛ أى تم تمامه وانتهى بالكامل، وإنما يكتبان نتاجا مفتوحا يفترض فى القارئ نباهة ذهنية.

٢ـ ماصرح به مؤخرا إدوار الخراط فى سياق دراسته لـ «ظواهر فى الرواية المغربية» حيث قال:

لعلنا نرى فى «العشاء السفلى»... سمات «الواقعية الضد» و«الواقعية القصيدة» معا، من خلال نص تنهار فيه العلاقات التقليدية بين معطيات اليومى، وتتجسد فيه المرأة كائنا لغويا وميتافيزيقيا من خلال «الفانتازيا» والشعر الصراح، فهل فى هذا كله مايذكرني بعمل روائى سابق لى، هو «رامة والتنين»، من غير أية إثارة لقضية التأثر والتأثير، أو التناص الخفى الكامن بالتعبير الحديث؟ فلاشك أن «للشركى» أصالة وفرادة خاصة به وحده[٣].

ولاشك أن هذا التصريح يقر بشيئين:

أ ـ التفاعل النصى التام بين نص لاحق هو (العشاء السفلى)، ونص سابق هو (رامة والتنين).

ب ـ وهو تفاعل حوارى إيجابى، مادام يحاذر من النسخ والمحاكاة، ويكفل التفرد والتمايز، أو بالأحرى المغايرة والتجاوز.

٣ـ ما ألح عليه محمد الشركى حين عدّ الكتابة حوارا يتم مع بُنَى ندائية مرجعية، يقول:

الكتابة كما تصورتها وكما أتصورها بصفة عامة، لايمكن أن تقوم لها قائمة عميقة، ما لم تتفاوض مع النصوص الأساطيرية «المتجمهرة» فى ذاكرتنا الألوفية، وفى جسدنا الألوفى، من هنا شرعية استدعاء ملاحم الشرق القديم، من هنا شرعية التوسل بنداءات أسطورية متوجهة إلى أمريكا اللاتينية، فذاكرة الكتابة ذاكرة كونية والكتابة حوار.[٤]

فهو بهذا الإلحاح يراهن على النص المفتوح على الحوار، وهو حوار يستقيم فى (العشاء السفلى) فى علاقته ببُنًى ندائية استلهمتها (رامة والتنين)، كما يستقيم فى علاقته من جهة أخرى بالمتخيل الأسطورى، الذى استحصلته (رامة والتنين)، بمحاورتها لتلك البُنَى الندائية الأسطورية، هكذا يكون الحوار المزدوج خصيبا.

ـ أفق الحوار

إن الأسطورى حين يدخل النص، يؤدى دورا جوهريا، فهو يفتح النص فتحا مزدوجا على الحوار:

أ ـ يفتحه تزامنيا؛ أى على صعيد العلاقات المتشكلة من بنية النص، بين المكون الأسطورى، والمكون التجريبى.

ب ـ يفتحه توالديا؛ أى على صعيد العلاقات بين النص الحاضر وتاريخ الثقافة، من حيث تنبع الأسطورة. بهذا الانفتاح يصبح الأسطورى فعل توتير حاد فى النص، وبؤرة إشعاعات داخلية وخارجية؛ أى أنه يصبح مهادا حقيقيا للحوار[٥].

على هذا المستند تسترفد (رامة والتنين) مرجعية أسطورية خصبة، تجعل متخيلها متخيلا خصيبا، يندغم فى ثناياه الواقعى والأسطورى، اندغاما يوصل إلى مستوى «معنى المعنى»، ويجعل العلاقة بين النص والمتلقى علاقة إبداعية جدلية، تتيح هامشا مستفيضا للحوار.

إن هذا الهامش الذى يسميه «وولفجانغ إيزير» (Wolfgang Iser) «هامش التحليل الإضافى»، ويسميه «رومان إنجاردن» بـ«البياض الدلالى»[٦]، هو المهاد الذى يجرى «محمد الشركى» على بساطه استراتيجية الكتابة، ويبلور تصوره الخاص لها، إنه هامش الأسئلة المتناسلة التى

لاتتوق إلى الأجوبة النهائية، بقدر ماتتوق إلى التسائل، وحُمى البحث عن اللانهائى والمتعدد.

وعليه، يجدينا فى هذا السياق استبيان التعالق الحوارى، الذى نتج عنه ـ حسب افتراضنا ـ فى المحصلة نص (العشاء السفلى).

إن هذا النص اتخذ أسطورى (رامة والتنين) ـــ بوصفه فعل توتير حاد فى النص، وبؤرة إشعاعات دلالية ـــ سداه ولحمته، به يمتزج ويتداخل، ومعه يتفاعل ويتحاور، جاذبا المتلقى نحو تمثل رمزى خصيب للواقع.

من هنا، كان الأسطورى مثوى «ميزار»[٧]، برمزياته المجوفة تستظل، فيمنحها فى علاقته بمرجعيات متعددة، زخما غرائبيا شديد الغنى، يفترض فى المتلقى نباهة ذهنية مسعفة على ملء البياضات وكشف ملمحها الانزياحى، الذى ينزاح به النص اللاحق (العشاء السفلى) عن النص السابق (رامة والتنين) فيما هو ينبثق عنه.

إن استكناه هذا الملمح، الذى يفترض مسبقا وجود درجة عالية من الصلة الفعلية، يدعونا إلى تأكيد أن منتهى العلاقة الحوارية يستقر عند تجليين متباينين:

ـ أولهما انزياحى يتبين فى عدول متخيل النص اللاحق، عن متخيل النص السابق.

ـ والآخر تماثلى يتبين فى علاقة تماثلية دلالية، تؤلف بين النصين.

أولا : التجلى الانزياحى

ـ النزول إلى مابعد العالم السفلى:

لئن نزل «أورفيوس»، العاشق الأسطورى أدراج العالم السفلى بحثا عن معشوقته المفقودة، «يوريدايس» دون جدوى، فإن «ميخائيل» عاشق رامة حذا حذوه، بنزوله هو الآخر هاته الأدراج، بحثا عن وحدانية الحب المفقودة، بيد أنه لم يتوقف عند هذا العالم الأورفيوسى، لأنه تجاوزه بعدما نزل أدراج الجسد الأنثوى لـ «رامة»، إلى عالم سفلى آخر، مستقر فى قرارة هذا الجسد.

على أن هذا النزول الذى دأب عليه «ميخائيل»، آل إلى مآل إليه نزول «أورفيوس»؛ إذ ظل ميخائيل يبحث عن وحدانية الحب، وينشدها إلى أن وضعت عليه الأختام، فبقدر ماكان يفقد تلك الوحدانية بقدر ماكان التنين الأسطورى الرابض فى أعماقه، برأسه المشتعل وفمه الفاغر ذى الألف سن يدميه، ويلحق به الضربات تلو الضربات، على هذا المستند يستقر لدينا أن النزول، إلى «العالم السفلى» فى (رامة والتنين) يتم على مستويين:

أولهما: نزول أدراج العالم السفلى «الأورفيوسى».

والآخر: نزول أدراج الجسد الأنثوى الكائن فى قرارة هذا العالم، للالتحاق بعالم سفلى أعمق.

ومادامت الرحلة عبر هذين المستويين تكون محملة بتساؤلات متناسلة، تقود إلى متخيل أسطورى جديد، يؤشر على أفق مغاير للبنية الندائية المرجعية الأسطورية المعتادة، فإن «محمد الشركى» انساق إليها فى (العشاء السفلى) انسياقا أثار فى الذهن السؤال الآتى:

إلى أى مدى استطاع هذا المبدع، أن يخرج من هاته الرحلة إلى المختلف، والمغاير والخصوصى، مبرزا القدرة على تنشيط حركية الحوار؟

يلزمنا إزاء «التعالق الحوارى»، الذى يرفد وحدة (العشاء السفلى)، ويقيم «مسافتها الجمالية» كثير من الاحتراس، حتى تتسم هاته الدراسة بالدقة فى المقابلة بين المتواليات الحوارية التى تنتظم فى ثنايا النصين المعتمدين.

ولتكن البداية بالمتواليتين الآتيتين:

أولاهما من (رامة والتنين):

أقطف بيدي ثدييك الناضجين وأنحني أغرق فمي في الشفتين النديتين المفتوحتين... ذراعك تلتف حول رأسي المدفون في عنقك. ميخائيل ينزل الدرجات الأخيرة المنحوتة في الأرض، والحيطان المصنوعة من الطين النيلي تحيط بالواحة المهجورة منذ آلاف السنين، اللوتس الأبيض الغض علي تيجان الأعمدة البعيدة المخروطية، نضارته الصخرية لاتحول. دخان

مشاعل الحب التي احترقت في العصور الغابرة، والكوة المفتوحة في الحائط ساطعة يغرقها القمر، في هذه الغرفة التي٩٨) (٨).

والأخرى من (العشاء السفلي):

هذه الحبة مصيرها صعب، سأدحرجها بين ثديي وعليك أن تبحث عنها وتخرجها بلسانك... هيا!

غابت الحبة بين الهرمين، نزلت تحت غلالة الساتان، وطرقت وادى الملوك، بشرة قنادس الأنهار المقدسة، مددت لسانى شققت طريقا بين الهرمين المتقابلين، وكان الدم والحليب يتخثران فى الخوابى المأتمية المدفونة فى كل هرم، بحثت عن الثمرة المرمية بحث الأعمى، فسمعت التدفقات اللبنية تهدر داخلك، مثل شلالات نياجرا، سمعت الأعياد الدموية مادحة بغنائها الدبائحى، وتراءى لى أخناتون شرق الهرم العالى، فاقتربت، مدّ لى حبة العنب وهو يقول بأنه عثر عليها فى كتاب الموتى أخذتها منه وصعدت (ص ٥٥).

هكذا، تمعن شخصية مغران فى العالم السفلى، فى حلول صوفى ظاهره تزاوج، وباطنه توحد. فهو بعدما نزل أدراج الممر الأرضى: «أذكر أن ذلك العطر هو الذى قادنى عبر الممر، وهبط بين الأدراج فى آخره، وأدخلنى البهو السفلى، حيث كنت تنتظرين» (ص: ١٩).

وحلّ فى العالم السفلى «الأورفيوسى». لم تشأ ميزار، إلا أن تجعل جلسة العشاء السفلى الأسطورى، تجد استمرارها فى عالم أعمق وهو العالم السفلى لجسدها الأنثوى.

ومن ثم، دحرجت حبة المعرفة بين نهديها طالبة من «مغران» اقتناصها بلسانه، وإذ مال بعنقه يقصد التقاطها هجر «العالم الظاهرى» مستهديا فى عمق الجسد الأنثوى، بقوى باطنية مكنته من الإشراف على عالم سفلى أعمق، والحلول فيه حلولا: جلا بجلاء الطاقة الباطنية المتفجرة بالاستعارات، التى تفيض شاعريتها على الجسد فتخصبه وتثريه دون الإذعان لأى قيد حسي.

تلك، إذن، خطوات خطاها مغران متنقلا من العالم الأرضى، إلى العالم الأورفيوسى، ثم إلى عالم أنثوى أعمق، هو عالم الحلول والمعرفة الحقة، والتطهير، وهو عالم يؤطر بزمان سرمدى وبمكان أبدى.

إن هاته الخطوات أو على الأصح المسلك الترميزى سلكه مغران على نحو ما فعل «ميخائيل» فى (رامة والتنين)؛ إذ نزل الأدراج الأخيرة المنحوتة فى الجسد الأنثوى لرامة وأقام بواحة عالمها السفلى، بغية التطهير واستحصال المعرفة.

ولئن تم نزول «ميخائيل» من بوابة العنق، فإن نزول مغران تم من بوابة الثديين، وهما نزولان لايتمان فى تساوق وتقابل تامين، فبمراعاة مايشهده كل نازل، يمكن القول: إن ميخائيل انتهى فى رحلته إلى استنباط الحب الإباحى التعددى، الذى تنشده رامة، من داخل وحدانيتها النهائية، وهو حب يفيد التجدد والتطهر عبر البغاء المقدس (انظر المتوالية) الذى عرف عند القديسات القبرصيات، والأسيويات والإغريقيات والهنديات.(٩)

وإن أبى ميخائيل أن يسترفد هاته المعرفة، وظل يؤمن بوحدانية الحب، ويتعبد فى محرابه تعبدا جعله يتوق إلى صياغة وجه العالم، على غرار وجه «رامة» الحبيبة، فما ذلك إلا: لأن معرفة العالم العلوى، القائمة على القواعد، والأصول، والأنساق الذهنية الجاهزة، قيدته وأحاطته بقضبانها إحاطة عودته على الانغلاق، والنظر إلى العالم نظرة أحادية البعد، لا تقر بالتعدد ــ الاختلاف.

هكذا، بينما كانت رامة تقر بتكامل الوجود بوجهيه: العلوى والسلفى، الظاهر والباطن، الواعى واللاواعى، وتعيش حياتها منفتحة على الآخرين ساعية إلى استجلاء الحب المتجدد ــ رغم أنه لايقر بالمؤسسات: الزواج، العلاقات الخاصة الثابتة بين رجل وامرأة، المؤسسات المالية الجنسية الأخرى؛ فهى لاتنى تطلبه، لأنه عرضى قرين دورات الزمن المتجدد ــ كان ميخائيل لا يقر إلا بوجه واحد، ولاينشد إلا وحدانية مفقودة مفتتة ومقسمة.

ولقد أدى به هذا المنزع إلى الدمار الذى اعترف به، كما اعترف فى الوقت نفسه بانتصار المنزع الحداثى لرامة:

أحقا كان البحث عن الوحدانية من الأول للآخر هو مادمرك؟ وهل تم الدمار ووضعت عليه الأختام؟ هذا السعي الملح المحرق الذي يريد أن يبري أطراف العالم من حولك، ولايخدشه مع ذلك، لكنه يهدمك، أليس كذلك؟ قطعة بعد قطعة متساقطة، وقال لنفسه أيضا: وأخيرا، حتي في السقوط مادام هذا يحدث، فلن تكون موضوعا لرثائك لنفسك! هذه الدموع القديمة... لا شأن لأحد بها، أنت تستطيع أن تتحملها أيضا» (ص: ٣٢٦).

إنه بهذا الاعتراف يقر بجدوى الحب الإباحى، وبالمعرفة التى تصادر على الاختلاف والتعدد المعرفى، وهما عنصران متلازمان لم يتبين ميخائيل أهميتهما إلا بعدما تدمر ووضعت عليه الأختام.

وبذا كانت محنته فى البحث عن وحدانية الحب والمعرفة هى التجلى الموضوعى لمحنة «أورفيوس» حين سعيه لاسترداد معشوقته «يوريدايس». إن وحدانية الحب المفقودة توازى «يوريدايس» التى لقيت حتفها.

ترى هل انتهى مغران فى (العشاء السفلى) إلى ما انتهى إليه ميخائيل؟

إن مغران عدل بعدما كانت نقطة الانطلاق واحدة - عن المسلك الترميزى لميخائيل عدولا حواريا.

هذا العدول الحوارى، بوصفه على مستوى تعالقات الرموز المعتملة داخل البنية اللغوية. من هنا، فنحن سنجاوز التعالقات الدلالية التقريرية إلى نظيراتها الإيحائية؛ حيث يعنى ملفوظ «أخناتون» الوارد فى المتوالية - «خادم آتون» وبذا يحيل إلى (آتون) الرامز إلى الإله الأحد الذى اهتدى بهديه «أخناتون» وانشغل بالدعوة إليه، وسخر من أجله سائر الآلهة القديمة المعبودة فى مصر، ومستعمراتها حتى جعله إلها مطلقا[١٠]، فكان أول من أدخل فكرة التوحيد فى تاريخ البشرية، وهى فكرة أقرها معرفيا ميخائيل، وجعلها قطب الكون؛ يقول:

«لاأستطيع أن أعرف أكثر من واحد يستغرق كل شئ هو كل شئ، حبى واحد رهبانى»، ويقول كذلك: «ليس هناك عندى إلا قطب يشد إليه كل شئ فى عالمى» (ص: ٣١٦)، فى حين رفضتها «رامة» رفضا قاطعا.

وإذا كان ميخائيل قد عاين فى العالم السفلى رفض مبدأ التوحيد، فإن مغران عاين قبوله، واهتدى بهديه لمعرفة مستقر حبة العنب، التى ترمز إلى المعرفة. من هنا، فهو يتبنى عكس، «ميخائيل» المبدأ المعرفى الذى ترسخ فى العالم السفلى «الميزار». ولعل السؤال الذى يتبادر الآن إلى الذهن:

إذا كان موقف «رامة» يحفزها على رحلات التفتيش والبحث الدائم والانتقال المستمر، بغية اكتساب سمة التعدد والتجدد، ألا يمكن القول بأن «ميزار»، إذ تمارس هى الأخرى هذا السفر بإباحيته الجنسية تتبنى موقف رامة؛ أى تتبنى موقفا ضد مااستخلصناه؟ إن سفر «ميزار» ليس كسفر «رامة» لحظات متباينة، وإنما هو مهما امتد عبر الأمكنة، والأزمنة، ليس إلا لحظة واحدة سرمدية مخصبة لنفسها دوما ومنفتحة على الآتى، لكى يخصبها، تقول ميزار:

تيقنت في الأخير بأنه سواء تعلق الأمر بقبائل «ثاراموما» أو الأطلس أو الكونغو أو الحبشة أو مابين النهرين، فإن اللحظة هي ذاتها، لكنها أخري مخصبة لنفسها دوما ومنهومة للآتي الذي يخصبها حبا كان أو موتا، لحظة مسكونة بلحظات متوازية ويانعة. (ص: ٢٩).

لذا، فإن هذا الموقف، يشكل إخصابا وتوفيقا بين موقفى «ميخائيل» و«رامة»، فميزار إن كانت تزدحم بحب وعشق مغران، بوصفه الواحد، فإن هذا الازدحام يجعلها تخصبه أيما إخصاب، حتى إن الدم الأخضر يتفجر فرحا بكثافة جذوره ولمعان ضوئه السهران، ويتدفق فى صدره الحليب الأزرق فيشم عبق أعشابه(ص: ٢٩).

ههنا تتحقق «شهوة الالتئام» ويتحقق الاندغام الوجودى بينهما، حيث الأنا العاشقة يتشكل فيها الآخر المعشوق تشكلا تزدحم به، ويزدحم بها ازدحاما لاتترتب عنه جدلية الحضور والغياب فحسب، وإنما تترتب عنه كذلك استمرارية الوجود وسرمديته.

ومن ثم، يمكن القول إن المعرفة التى استلهمها مغران من العالم السفلى، كشفت بجلاء بجدوى الاندغام الوجودى، على أنه مشروع من جهة للارتداد إلى المكان الأبدى، الذى يرتحل مع الإنسان ومن خلال الإنسان، وعلى أنه مشروع من جهة أخرى، للارتداد إلى المنابع المعرفية الأصيلة، التى يزخر بها المكان الباطنى الأصيل.

إن هاته المعرفة، كما سيتبين فيما يلى، هى التى ستوصل مغران إلى النسيان فى الجسد، الذى سعى إليه ميخائيل دون جدوى؛ إذ ظل الانفصال قائما بينه وبين «رامة» من البداية إلى النهاية. من هنا، يبدو أن «محمد الشركى» اتخذ متخيل النص اللاحق ـ عن وعى مسبق ـ قناة لتمرير متخيل حوارى حركى طالما ألح عليه.

ـ من البيضة الكونية إلى الخنثوية:

يلوذ الروائى بالأسطورى ليؤسطر الحكائى، برمزياته المجوفة، أسطرة منفتحة على الاحتمالات الاستقبالية اللامتناهية، التى تتيح للمتلقى إمكانات شتى للحوار.

إن هذا اللوذ الذى يفى بالاحتياجات الرمزية للمتخيل، يمكننا أن نستشفه فى استلهام (رامة والتنين) لنظرية الخلق الأسطورى، وولادة العالم استلهاما رفد الحوار بينها وبين (العشاء السفلى) برفد إبداعى خصيب.

يجدينا فى هذا السياق، قبل استبيان تجليات هذا الحوار، الإشارة إلى التصورات المتباينة لتلك النظرية، وهى تصورات قمينة بأن تهدينا إلى التصور الذى كان مثار الحوار.

تتفق مجموعة من نظريات الخلق الأسطورية (إغريقية، هندية، فرعونية، صينية...) حول ولادة العالم من البيضة الكونية، إلا أنها تختلف حول مصدر هاته البيضة:

هل أنتجها السديم الأولى (Chaos)، أم أنتجتها المياه الأولية؟

أم أنتجتها آلهة الليل بعد ما ضاجعتها الريح؟...

كما تختلف حول ما احتوته تلك البيضة:

هل احتوت السماء والأرض فحسب؟

أم احتوت الآلهة وسائر المخلوقات؟

أم احتوت الإله الذى نظم السديم ووهب الحياة للمخلوقات؟

أم احتوت «إيروس» (Eros) الخنثوى الذى بعث الحركة والحياة فى الكون؟

وقد نتج عن اختلاف النظريات تعدد رمزيات البيضة وانفقاسها، فهى ترمز إلى أول مبدأ تنظيمى وجودى، ومصدر تطورات زمانية ومكانية وإحيائية وأحد الرموز الرئيسية للتجديد الدورى فى الطبيعة.

وترمز كذلك إلى الخلود والبعث، وإلى الرطوبة الأنثوية والمنى الذكرى، كما ترمز إلى المبدأين المذكر والمؤنث؛ أى مبدأ الخنثوية والثنائية الموجودة بالقوة فى الأحدية، التى تذيبها وتقضى عليها[11].

إن مايهمنا من هاته الرموز المتباينة، هو دلالتها على التجديد والخلود من جهة، وعلى الكائن الخنثوى الأسطورى من جهة أخرى، وذلك لما لهذين الرمزين من صلة قوية بالنصين المتحاورين.

إن نظرية الخلق الأسطورية، أو البيضة الكونية التى تحتوى الثنائية الموجودة بالقوة، استهوت «محمد الشركى» ـ كما استهوت الخراط قبله ـ لذا استلهمها ليؤسطر بها متخيله الروائى، ولاستبيان تجلياتها نقتطف من (العشاء السفلى) المقتطف التالى:

> كنا أنا وأنت، من غير هذه الأرض، لذلك خصصتك بليلتي الأخيرة، أحببت أن يكون نزيفي قربك، انزع غلالتي، عرني، وأنمني على الفراش مثل جرة طينية ستحتويك (ص: ٥٧).

مادامت الحجرة البيضاوية الشكل، والقوقعة، والمغارة، والقلب، والسرة، توازى فى التراث الأسطورى البيضة الكونية، فإنه بالإمكان القول بأن ميزار، إذ تحتوى مغران كما تحتوى الجرة محتواها، توازى هى الأخرى تلك البيضة، وترمز إليها، حيث ثنائية (ميزار/ مغران) موجودة بالقوة فى الأحدية التى تتخذ شكل الجرة.

ومادامت «الجرة» تتخذ الشكل الهندسى للبيضة الكونية، فإن ماترمز إليه هو التجدد الدورى، والخلود الذى تصورته «ميزار» فى توحد الجنسين فى الجرة الجسدية، وفق الأحدية الخنثوية، التى سعى إليها الزوجان الإلهيان «إيزانامى» و«إيزاناجى» فى الأسطورة اليابانية، حيث اندمجا فى بيضة السديم.

هكذا، عملت «ميزار» جاهدة لتبلغ بمغران مبلغ الكائن الخنثوى الأسطورى، الذى تولد عن البيضة الكونية رامزا إلى طاقات الخصوبة الخلاّقة الكامنة فيه، تقول:

> يامغران، لن تكون في حاجة لأن تراني، فقد وهبتك كل شئ لبني، غيابي، والآن أهبك جسدي وموتي، إنني أترك توقيعي الهذياني في فكري وجسدي، فاعتبرني ممرا إلي شئ آخر يشملني ويتعداني، شيء أبعد مني وأخطر... نحو ذلك الشيء الآخر أرسلك، ولتكن حركتك من حركته، وتذكر أن ميزار وهبتك حبا ليس من هذا العالم، وأنها لذلك تستحق النسيان الكبير (ص: ٥٨).

وهو نسيان مجازى غير معتاد، لايفيد فقدان الذكرى مادام:

> هو الاحتضان البعيد والعميق لذلك الوجه أو لتلك الذكري... احتضان يقطن خلفية الجسد والخيال مثل لحن بري غير معهود، مثل أغنية متنائية علي الدوام ومع ذلك تعطر حاملها (ص: ٥٨).

إن الخنثوية تتحقق فى مغران؛ إذ تحل فيه «ميزار» حلولا، وتذوب متحررة عن العرضيات الكونية، وهو وضع يسوق إلى الأحدية الأولية، حيث يتحقق النسيان الكبير بتجانس العاشقين، وتوحد الواحد مع الآخر فى كون واحد متكامل ومتحرك.

وهو تجانس يمنح لميزار ـ المشرفة على الموت ـ الخلود الرمزى، كما يمد مغران بطاقات الخصب وبنبضات حية، تكسبه الديمومة فى الكائن البشرى.

هكذا، يتم الوصول إلى وضعية البيضة الكونية التى تحتوى المبدأين المذكر والمؤنث، وترمز إلى التجدد والخلود.

يجدينا هنا التنبيه، إلى أن هذا الاستحصال الأسطورى، لم يسع إليه «الشركى» فى سياق محاورته للأساطير فحسب، وإنما سعى إليه، كذلك فى سياق محاورته (لرامة والتنين)، وحتى نتبين بجلاء هاته المحاورة سنستحضر موقفى «رامة» و«ميخائيل» حيال «النسيان الكبير» أو «الأحدية الخنثوية»:

أ ـــ موقف رامة التى ظلت مشدودة إلى مظاهر الكثرة والتعدد، بكل صنوفها وجمالها، رافضة قوة الجذب، التى يقر بها «ميخائيل» نحو غاية واحدة ووحيدة هى النسيان فى الجسد.

> قالت له مرة، ببساطة خادعة، لماذا هذا الاندماج الذي تبحث عنه بكل هذه الحميا؟ ألسنا كلانا كائنات لها حقوق الإنسان؟ لكل منها حيزه، ومساره ومجاله الحيوي؟ (ص: ٢٦٠).

فهى شخصية لاتعود أبدا إلى شئ مضى، لاتذكر أبدا لاتقول إن شيئا قد حدث وانقضى، كل شئ عندها فى الحاضر، كل لحظة تبدأ عندها من جديد، كأن الماضى لم يحدث أبدا، وبالتالى لم ينس فى الجسد ـ لا النسيان الصغير ولا النسيان الكبير ـ ولم يذكره لأنه لم يكن هناك أصلا، كل حكاياتها فى الحقيقة تجرى بالفعل المضارع (ص: ٢٦٥).

إنها تنتسب إلى التعدد ـ الاختلاف، الذى لايستقر فى الهوية والتطابق والتجانس؛ أى فى البعد الواحد، المنعدم العمق، والمنبسط السطح.

ولاريب أن هذا الانتساب، هو ماجعلها تتجدد باستمرار، وتخلد كالعنقاء، فيتجدد ويخلد معها الوجود:

> قال لها: دائمة الشباب تخرجين من المياه المتحركة كل مرة في غضاضة الصبا الجديد، وقال لنفسه: هذه المرأة باقية لاتزول هي بنفسها أرقام الزمن، وفق ماتمثله حاجاتها الداخلية (ص: ٦٣).

هكذا تنشئ فردانية غير متجانسة، وغير مستقرة، إنها فردانية ناجمة عن تشطير الذات إلى ذوات عدة، تتولد عنها أبعاد حياتية دائمة الحركة والتجدد، وتنزاح باستمرار عن المألوف والرتيب والمشترك.

ب ـ موقف ميخائيل، الذى لم تهدأ لديه حرقة البحث عن النسيان فى الجسد، وهى حرقة اتخذت فى أعماقه شكل التنين، المشتعل العينين، الفاغر الفم، ذى الألف سن الذى ينفث ألسنة من نار (ص١٢١). إن النزوع إلى النسيان فى الجسد، يرجعنا إرجاعا أسطوريا إلى الخنثوية، أو بالأحرى إلى الرغبة فى اتخاذ شكل البيضة الكونية، التى لاتمثل الشمولية الأولية فحسب، وإنما تمثل كذلك ـ لاحتوائها ثنائية المذكر والمؤنث ـ المبدأ التنظيمى الذى تصدر عنه باقى الموجودات، فيرمز إلى التجدد الدورى والخلود:

أريد أن... أجمعك أنت ياساحرتي الطائرة الشتات إلي صدري كنزي ومجدي شهوتي وأجعلك واحدة، أريد أن أمحو بدقات يدي كل الملامح الممسوخة الشائهة في وجه العالم (ص: ٣٤).

وإن باء مسعى ميخائيل بالفشل، فما ذلك إلا لأنه يضاد مسعى رامة حبيبته، التى تبحث عن التعدد والتجدد من داخل وحدانيتها اللاخنثوية، فى حين يبحث هو عن وحدانية لاتقر بحقوق الإنسان المتمثلة فى اختلاف الحيز المكانى، والمسار والمجال الحيوى.

إنها وحدانية منعدمة، ولقد تنبه ميخائيل إلى انعدامها، فنبذ النسيان فى الجسد، الذى طالما سعى إليه:

حتي لحظة الاجتراح الحسي نفسها، والامتزاج والنسيان في الجسد حتي في هذه اللحظة هل هناك إلا تأكيد للذات؟ ثنائي ومتبادل في أفضل الأحوال ولكنه ليس واحدا، حتي هذا الاندماج يؤكد انفصالا أساسيا لاالتحام له أبدا، أبدا، أبدا ص: ٢٦٠).

هكذا، ينتهى إلى تبنى أحدية غيرخنثوية، تقر بجدلية الاختلاف التى أقرتها رامة، وعدّتها الناظم الذى تنتظم وفقه صيرورة الوجود الإنسانى، إنها أحدية تبحث عن التعدد والتجدد من داخل وحدانيتها.

يجدينا القول، هنا، إن هذين الموقفين المنتهيين إلى موقف واحد، تبلورا إثر محاورة متعمقة، أجراها إدوار الخراط مع الذاكرة الجمعية، وهى محاورة قادت إلى الانزياح عن البنية الأسطورية الهندية والمصرية والصينية والإغريقية... التى استقام الوجود لديها متجددا استنادا إلى مبدأ الأحدية الخنثوية.

بيد أن هذا المبدأ الذى نبذته (رامة والتنين) وأظهرت سلبيته، تبنته (العشاء السفلى) محاولة عكسها إظهار إيجابيته، بحسبان الأحدية الخنثوية التى تؤول إلى النسيان الكبير، بتعبير «ميزار»، أو «النسيان فى الجسد» بتعبير ميخائيل، تجعل الخنثوى يمر عبر الذات المندمجة فيه، إلى شئ آخر يشملها ويتعداها تعديا، مهما كانت درجته فهو لايفقده هويته الخنثوية؛ لأن عطر الاندماج يعطره دوما. تقول ميزار لمغران:

لاتهرب من مكان يدعوك، اعثر علي جذرك السري في كل مكان، وتذكر أن كل مكان تحضر فيه هو مكاني (ص: ٣٧).

فرغم أن هاته الأحدية تقود إلى ازدحام الذات، فإن هذا الازدحام لايمنع الذات الخنثوية من الانفتاح، على ذوات أخرى حتى تستكمل بها هويتها، ورمزيتها الأسطورية:

أنا أيضا مزدحم بك ياميزار، فيما مضي ازدحمت بغيابك، وهذه الساعة بحضورك لقد عبرت صحراء من الأجساد، والوجوه، والرؤي والأعشاب الوحشية، وها أنذا أغادرها إليك... هتفت قائلة.. لا تغادر تلك الصحراء أبدا إنها أنت (ص: ٢٢).

استنادا إلى ماسلف يمكن القول: إن الأحدية الخنثوية فى (العشاء السفلى) تتحقق على مستويين:

أ ـ مستوى الازدحام بالجسد، حيث كل ذات تزدحم معنويا بالأخرى ازدحاما يجعل الواحدة حاضرة فى الأخرى، رغم غيابها: «كنت معى فى هذا الغياب كنا مرتبطين بعمق، مافرقنا» (ص: ٢٠).

ب ـ مستوى النسيان الكبير أو النسيان فى الجسد، حيث يحصل الاندماج والاندغام الوجودى بالآخر والاحتضان، الذى يقطن فى خلفية الجسد والخيال، مثل لحن سرى غير معهود، «مثل أغنية متنائية على الدوام، ومع ذلك تعطر حاملها» (ص: ٥٨).

يقتضينا الأمر هنا، أن ننبه إلى أن هاته الأحدية الخنثوية، التى بلغ مبلغها مغران بفضل ميزار، لم يبلغها ميخائيل، فهو ظل قيد مستوى الازدحام بالجسد:

عندما أصحو أجد نفسي دائما دائما ذاهبا إليك، مقتحما عليك عالمك عالمي الذي لاأتعرف عليه أعيش بك ومعك ولست معي أهذا يحدث؟ (ص: ٧٣).

وهو ازدحام يتبين كذلك، فى استرجاع ميخائيل لذكرياته مع رامة، استرجاعا يندغم فى ثناياه الواقعى والهذيانى.

وإذا كنا قد عاينا هذا الاسترجاع فى (العشاء السفلى)، فإننا عاينا فى الوقت نفسه تقلصه وذبوله حين أعلن مغران موت ميزار (ص: ٥٨)، هذا الموت الذى ليس إلا المقابل التخييلى للنسيان فى الجسد.

يبدو من خلال ماسبق أن «محمد الشركى» لايسلك المسلك الترميزى نفسه لـ(رامة والتنين). فرغم أنه يحاورها عن وعى مسبق، لايجعل الغشاوة الأسطورية لنصه غشاوة شفافة، تكشف بيسر نصها السابق، الذى تتحاور معه، من هنا أتت صعوبة استكناه التعالق الحوارى القائم بين النصين المتحاورين.

هكذا، فى سياق علاقة جدلية، تؤشر من جديد (العشاء السفلى) على أفق مغاير لـ(رامة والتنين) إنه أفق التجاوز الذى يستبطن الأسئلة المتناسلة.

ثانيا التجلى التماثلى

ـ عابدات القمر:

تنحدر «رامة» من جنس عابدات القمر الآشوريات والبابليات والإغريقيات، اللواتى دأبن على ممارسة البغاء المقدس والشعائر القديمة بموازاة الهالة الضوئية للقرص الذهبى القمر (ص: ٧٨)، من هنا، فقد جاءت صورتها فى سياق المتخيل، مؤسطرة مطابقة لصورة سيديا (sidia) سليلة سميراميس، وهيروديال، وسالومى، وتاييس وهيباتيا، فهى كهاته الشخصيات تطاردها الرغبة القدرية الجامحة التى لاترتوى، هائمة بحثا عن شهوات منطلقة بلا قيود، فكانت رمزا للرغبة المتجددة، فهى تطلب المزيد من اللذة الجديدة، حتى إنها تكره حبا تشبه مداعبات يومه أمسه. إنها جسد فاتن ـ كجسد نيتوكريت ـ مستباح، يصحو بين الآونة والأخرى بعد اغتساله فى الأجساد مشرقا، يقول ميخائيل:

حبيبتى دائما واحدة مقدسة وحميمة ومستباحة مبذولة لشئ غريب لاأعرفه، لا بل لاأعترف به (ص: ٣٨).

ضمن هذا التجلى اللارؤيوى تلتئم صورة «رامة» مع صورة «ميزار»، بحيث تصبح الواحدة بديلة الأخرى، ولعل هذا الالتئام يتبين بجلاء فيما يلى:

* صلتهما بعابدات القمر، تقول ميزار:

في هذه الدار عريتك كثيراً وتعريت أمامك كم لعبنا! وعندما يلوح القمر نرتمي فوق العشب المضرج بلعاب السلاحف الكثيرة وقتذاك. وأحملك فوق ظهري وأجري علي أربع، مثل زاحفة ليلية مبهورة بالضوء (ص: ٢٣).

تأتى هاته المتوالية حاملة أصداء أسطورية عميقة الجذور، تكشف حنين «ميزار»، ورغبتها المبطنة فى ممارسة الطقوس الطوطمية لعابدات القمر، أو البغايا المقدسات، وهى طقوس مرتهنة بلحظة العرى الجسدى وانبثاق ضوء القمر.

ولعلنا نجد فى المتوالية التالية، الدليل الحاسم على ماننذهب إليه:

قلت لها انظري إلي جسدي، إلي صدري، لم أكن هكذا، فقالت إن القمر يمكن أن يفعل فى ليلة واحدة كل هذه الأفاعيل، وإنه لولاه لما اختمر الدم في جسد أنثي (ص: ٢٧).

* انحدارهما من الجنوب: تنحدر ميزار كنظيرتها «رامة» من الجنوب،

تقول «رامة»: «أنا من جنس عابدات القمر،

قالت له: هل تعرف أنني قطعت ألف كيلو متر في جنوب الصحراء لكي أذهب إليهن» (ص: ٧٨).

وتقول ميزار، «أنا جنوبية»، ذاكرتي وجسدي جنوبيان» (ص: ٢٦).

* إباحيتهما الجنسية المفضية إلى مجاوزة المألوف والرتيب، فميزار نهجت النهج الإباحي نفسه لشبيهتها رامة، لذا كانت في رحلتها مع اثنى عشر بحارا، ترقد مع الواحد رقدة واحدة ووحيدة (ص ٢٨) لتجعله بعد ذلك يهجع في إقليم النسيان من جسدها (ص: ٥٤).

إن هاته الإباحية التي تعبر عن رغبة جنسية متجددة مناظرة لرغبة (سيديا) لم تخف عن «مغران»، لذا وسم ميزار بسمة الأم الداعرة، والفاجرة (ص: ٥٧).

* تنوع جذورهما: تنتصب رامة الوثنية المتعددة، انتصاب شجرة ضخمة وارفة متعددة الفروع، بل متعددة الجذور ملتفة السيقان، أغصانها تهبط، فتتحول إلى جذوع تخترق الأرض، وتقف أعمدة راسخة ومتلاصقة لها جذورها العميقة (ص: ٣٢٥). لذا، يحس ميخائيل دائما أنها في كل مكان، وفي كل زمان، دائما سيفتح لها بابه، دائما سيراها في طريقه، دائما ستمر به، دائما سيجدها تنتظره، دائما ستأتي له، حيثما كانت، إن هذا الحضور الكلي تحضره «ميزار»، حتى إن كل مكان يمد فيه مغران جذوره هو مكانها، تقول: «لاتهرب من مكان يدعوك فكل مكان تكون فيه هو مكاني»، وتقول كذلك: «لاتهرب من مكان يدعوك، اعثر على جذرك السري في كل مكان، وتذكر أن كل مكان تحضر فيه هو مكاني» (ص: ٣٧).

* انتسابهما إلى سلالة غير بشرية، تجنح باستمرار حيال العرى الجسدي، واللحظة الجنسية، التي تقع خارج سياق الزمن. ولاستبيان هذا الانتساب نستحضر، ما يقول راوي (رامة والتنين).

من جهة، يقول: فلمّا استضاءت الأرض حدث ماقال، لقيته هذه المرأة التي ليست من سلالة البشر، حينما كان ذاهبا إلي نهاية البحيرة وقد جاءت عارية وشعرها مضطرب (ص: ٥١).

ومايقوله مغران من جهة أخرى:

«نزعت غلالتك وأنمتك، كنت ترتجفين، تعريت ورقدت بجوارك، بدا لحمك غير البشري بكل جغرافيا حمقه (ص ٥٧).

إن هذا الانتساب جعل رامة تقف إزاء ميزار، أو تلتقى معها في اتساق وتآلف، في شخصية أسطورية، مهما ازدوجت وتعددت فهي واحدة، ولعل مايثبت هذه الافتراضات التقابلات التالية:

١ ـ أ ـ رامة «رامة ساقاها صخرتان بحريتان مفتوحتان، عمودان آشوريان» (ص: ٢٤٨).

ب ـ ميزار ساقاك مثل عمودين آشوريين يؤازران وقفتك الكثيفة وامتدادك الركين» (ص: ١٩).

٢ـ أ ـ رامة «مسح بيده على شعرها العسلي بحنان كأنه عاشق أبوي، أجمة ناعمة مسرحة من نباتات نامية، فيها قوة من الحياة البدائية» (ص: ١٧٧).

ب ـ ميزار «شعرك غابة العالم شعرك غابة مدارية كثيفة المنابت، غابة بنغالية تفقد فيها الوحوش ذاكرتها» (ص:٥٧).

٣ـ أ ـ رامة «جسدها الفارع تحت بلوزة هندية خضراء باهتة الخضرة» (ص: ٢٠٦).

ب ـ ميزار كان الإزار الأخضر طويلا، وأنت تقفين داخله واهبة لجسدك الهائل الرخو مايكفيه من المكان» (ص: ١٩).

٤ـ أ ـ رامة «عبرت وجهه مرة أخرى رائحة أنوثتها العميقة الخصيبة، ممتزجة بعطرها الذى يذكره دائما بليال ليست من هذا العالم» (ص: ٢٤).

ب ـ ميزار «هزني عطر أنثوى جارف... فألحقني بمجراه. أذكر الآن أن ذلك العطر، هو الذى قادني عبر الممر وهبط بي الأدراج التي في آخره، وأدخلني البهو السفلي حيث كنت تنتظرين» (ص: ١٩).

إن هاته التقابلات توقفنا على التشابه الكبير، الكائن بين «رامة» (الساقان، الشعر، اللباس الأخضر، العطر)، وميزار، وهو تشابه تتوحد به هاته مع تلك، توحدا يجعلهما شخصية أسطورية واحدة تعيش برؤية فى (رامة والتنين) باسم رامة، وتعيش برؤية أخرى فى (العشاء السفلى) باسم ميزار.

ـــ خرق المحرم

يقترن السلطوى بحمى الانغلاق، مترسخا فى إطار النمذجة وقولبة الآتى على شكل الكائن، فى حين يقترن الحداثى بحمى الانفتاح، مصرا على تجاوز النمذجة، وكل شكل أنجزه على الدوام، مفتونا بقلق التساؤل، والبحث عن المتعدد الذى يرفض الشكل والتشكل، ليصبح وعيا حادا بخطورة التشكل، لأن المتشكل النهائى يكون طقسيا، والطقس تجسيد أسمى للسلطوى، ومادام المحرم يتجسد دائما فى شكل بارز، مرتبطا جذريا بممارسات شكلية سرعان ماتتحول إلى طقوس، فإن النصين اللذين نحن بصددهما ينبذانه وينفلتان من أسره وطقوسه، لأن الفعل المنتج لعالم جاهز نهائى، يضاد الفعل المنتج لعالم افتراضى تعددى، احتمالى لا نهائى، فأولهما يلازم السلطوى الذى يستقر فى النمذجة، وآخرهما يلازم الحداثى الذى يستمر فى مناخ من الحرية المطلقة. إن هذا التضاد هو ماجعل (العشاء السفلى) ترفض المحرم وتنتهكه وتنسلخ عنه لتنتمى إلى مايقع خارجه، بوصفه مهاد علاقات استعارية متعددة، تنفى الوحدانية السلطوية، ونفض بكارة اللغة.

هكذا، تمارس الأم الحاضنة (ميزار) الجنس، مع الابن (مغران) العاشق: «انزع غلالتى، عرِّنى، وأنمنى على الفراش مثل جرة طينية ستحتويك» (ص: ٥٧).

«أمسكت وجهك بين راحتى، جذبتك نحوى ثم وضعت فمى بين شفتيك» (ص: ٥٥).

وهى ممارسة تنتهك المحرم على شاكلة الفينيقيين والإغريق فى عشتروت وأدونيس، وكذلك المصريين فى إيزيس وأوزوريس وحورس.

إن هذا الانتهاك نجد شبيهه فى (رامة والتنين)؛ إذ ينادى ميخائيل حبيبته رامة بالأم العذرية: «عظامى استراحت فى طين جسدك الرخى، ياإزيس الأم العذرية وعانقت ساقاى دلتاك» (ص: ٢٤٣)، ويستشف فى نبرتها لهجة الأم (ص: ٨٤) التى إذ يحس بالظمأ تهبه ثديها: «أقول عطشان أنا ياحبيبتى فتقولين... هاك ثديى فأشرب ياحبيبى» (ص٣٣)، كما أن هذا الانتهاك يظهر فى الإباحية الجنسية التى أشرنا إليها.

هكذا كانت نتيجة الحوار النصى الذى أجرته (العشاء السفلى) بتجليه الانزياحى والتماثلى، استحصال نص مفتوح ينم على قدرة فائقة فريدة على البناء والتوليف ويؤشر على أفق مغاير، من ثم فهى ليست نصا على نص؛ أى ليست نصا يسعى إلى التوازى مع نص آخر سابق عليه فى الزمن، وإنما هى نص يتفاعل تفاعلا جدليا مع النص السابق، حتى إن أدبيته لاتستقيم ولاتقوم لها قائمة إلا بالحوار.

هوامش:

١ـــ إدوار الخراط: **رامة والتنين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٢ـــ محمد الشركى: **العشاء السفلى**، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧.

٣ـ إدوار الخراط: «ظواهر فى الرواية المغربية»، **مجلة الناقد**، عدد ٣٠، ١٩٩٠. ص ٢١.

٤ـ استجواب مع محمد الشركى أجراه معه محمد البوكيلى ضمن البرنامج الإذاعى: «الريشة والقناع»، يوم ١١ مارس ١٩٩١.

٥ ـ كمال أبو ديب: الحداثة ـ السلطة ـ النص، **مجلة فصول**، المجلد الرابع، ع. ١٩٨٤/٣، ص ٥٦.

Voir a ce sujet

٦ـ Horst Steinmetz, Réception et Interpretation (in) **Théorie de la litérature**,Paris: Picard, Coll. L 1981, P - 195.

٧ ـــ حاضنة وعاشقة مغران فى «العشاء السفلى».

٨ ـــ سنكتفى لاحقا بذكر رقم الصفحة بين قوسين عند استشهاداتنا من الرواية.

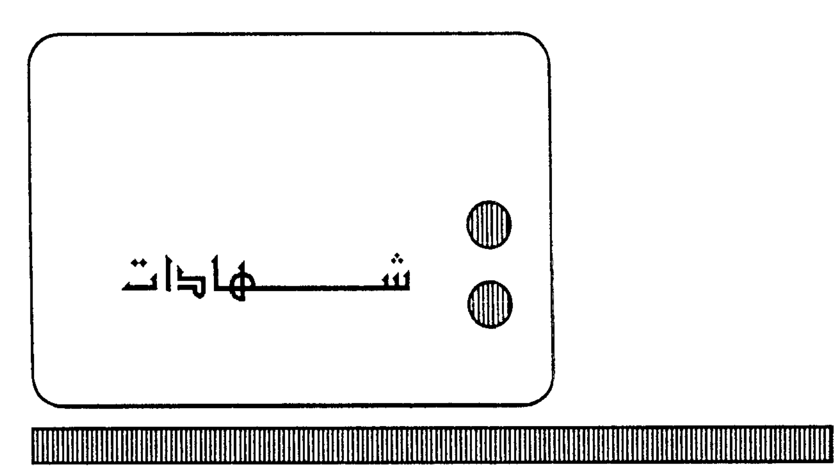
٩ ـــ يمكن إلقاء نظرة ملمة بتفاصيل هذا البغاء المقدس فى الفصل الرابع المعنون بـ: «رجال ونساء مقدسون» من كتاب **أدونيس أو تموز** لجيمس فريزر، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٧٩، صـ ٥٨.

١٠ـــ رشيد العنانى: سقوط فرعون أم سقوط الخيار الدينى؟ **مجلة الناقد**، ع ٣٠، ١٩٩٠/ ص ٦٢.

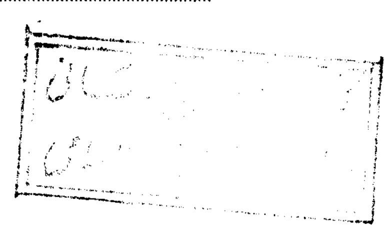
١١ـ أحمد ديب شعبو: المرموز التكوينى، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ٣٨، آذار، ١٩٨٦.






شهادات





تجربتى الروائية
وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية



إبراهيم نصرالله

من المعضلات التى يمكن أن يواجهها كاتب، أن ينتقل بعد فترة من الكتابة فى مجال معين، إلى مجال آخر له مقوماته الخاصة ومعاييره الداخلية ومراجعه الإنسانية والاجتماعية والفنية وتاريخه من حيث هو نوع إبداعى، ويأتى مصدر هذه المعضلات من صعوبة تقبل التغيير والخروج من الصورة التى رسمها الكاتب لنفسه ورسمها الناس له أو قبلوا بها (١).

وقد كان صدور روايتى الأولى، بعد خمسة دواوين شعرية، بمثابة انتقال من قارة إلى قارة أخرى فى نظر عدد كبير من الناس والنقاد على وجه الخصوص، وهجرة إلى أرض مجهولة ليس بمقدور أحد الموافقة على مرافقتى إليها، وهى تحمل فى ثناياها خطورة تصل إلى حدود إمكان اللاعودة، بما يعنى ذلك من فقدان لصورة تشكلت ووجدت مكانها فى أرض الكتابة، أو بما يمكن أن أصفه مغادرة أرض للعيش فوق خارطة.

هكذا، ومن خلال هذا الحس تم استقبال عملى الروائى الأول «براري الحمى»، بتحفظ وحذر، وفى أحيان كثيرة برفض مطلق: «ثمة من دعانى لإحراقه مثلا بعد أن قرأ المخطوطة، وثمة من قال ـ حتى قبل أن يرى غلاف الكتاب الصادر ـ عليك أن تتحمل قسوتنا عليك»!! لكن، ومقابل هذه الصورة كان هنالك استقبال جيد عبر بعض الكتابات التى رأت فيها رواية مختلفة.

وعلى أى حال لم يكن فى ذهنى أبدا إمكان العودة إلى تكرار التجربة من جديد، لا بسبب هذا الاستقبال الحذر الذى ما لبث أن تراجع بعد ذلك ـ سواء من خلال النقد الجسور الذى وقف إلى جانبها، أو البدء

بترجمتها إلى الإنجليزية بعد عامين من صدورها ـ بل لأننى كنت أعمل فى تلك الفترة على ترسيخ اتجاه كنت قد بدأته منذ مطلع الثمانينيات، ويتمثل فى كتابة القصيدة ذات الاتجاه الملحمى، وكنت أرى فيه ذروة اتساع القصيدة وقدرتها على استيعاب العالم، عبر تعدد الشخوص ونمو الأحداث، وحضور الزمان والمكان وهضم الأسطورة، بل محاولة خلقها أحيانا، لكننى أيضا، ما كنت أعلم أن هذا الاتجاه لابد سيقودنى إلى شكل أكثر اتساعا منه، وفى الحالات الطبيعية يكون المسرح هو المستقر النهائى لتجربة القصيدة الدرامية، ولعل خوفى من المسرح بوصفه ظاهرة محاصرة بوسائل الإنتاج والرقابة المباشرة ربما، كان أحد أسباب تحول تجربة القصيدة الدرامية لدىّ نحو الرواية.

ويجدر بى أن أعترف هنا أن التجربة التى عشتها مدرسا فى السعودية لمدة عامين، كانت من حيث القوة والتأثير إلى درجة عدم القدرة على تجاوزها بالزمن، أو التعبير عنها بالشعر، حيث حاولت ذلك فى البداية عبر قصائد، وجدتها فى النهاية مقارنة بسطوة التجربة ومرارتها والاصطدام المباشر بالموت الذى صاحبها، وجدت أن هذه القصائد ليست أكثر من محاولة لوصف الحالة لا العيش فيها ومحاولة للدوران حولها لا خلقها من جديد عبر الكتابة. ببساطة، لقد كانت التجربة أكبر من القصيدة، لكن خوفى من الرواية جعلنى أُتردد طويلا، ولم تكن محاولاتى المتعددة لكتابتها تختلف عن محاولات جدنا الأول ساكن الكهوف الذى راح يرسم صور الحيوانات على جدران كهفه، ومن ثم توجيه سهامه إليها، كى يتجرأ على مواجهتها ما أن يغادر الكهف ويجد نفسه معها وجها لوجه.

كتبت أكثر من مسوّدة أولى لم تكن أقل إخفاقا من القصائد التى حاولت من خلالها التعبير عن التجربة، وقد استمر ذلك لأكثر من عامين، إلى أن أصبحت يائساً من إمكان كتابة هذه الرواية التى غدت بصورة من الصور رواية مستحيلة، واكتشفت أن الحياة فى أكبر من أدوات تعبيرى الروائية عنها. وما كنت أعلم أننى طوال الوقت لم أكن أفعل سوى جر العمل الذى أريد كتابته إلى بيت الطاعة رغما عنه، فقد كنت أدرك تماما ما أريد التعبير عنه لكننى لم أكن قد وجدت له البناء المناسب الذى يمكن أن يعيش فيه.

فى نهاية شهر تشرين أول ـ أكتوبر عام ١٩٨٢ حيث مأساة بيروت فى أوجها، والإحساس الطاغى بالموت الشخصى والعام مسيطر، حالة يومية بالغة القسوة والعنف، أطلت جملة واحدة، من بين كل الركام المحيط، رحت أرددها داخلى أثناء سيرى فى أحد شوارع عمان، وحين انتبهت تماما لها، قمت بكتابتها فورا على ورقة، ووضعتها فى جيبى، وبعد لحظات كنت على يقين بأن الرواية قد كتبت وانتهى الأمر. كانت الجملة: «مجرد أن قالوا لى إننى قد مت، وإن على أن أدفع مئة ريال مساهمة منى فى نفقات دفنى، أدركت أن هناك مؤامرة تحاك ضدى».

يمكن أن أقول إن هذه الجملة قد حددت مسار الرواية، لأنها مضت بها نحو تجسيد حالة الموت فى الحياة، ورسمت خط سيرها الغرائبى الذى راح يمزج الواقع بالأسطورة، ويمنح الصحراء مرتبة البطولة، ويؤاخى بين الكائنات المطحونة فيها، بشرا كانوا، أم حيوانات، ويوحّد الجميع فى الكابوس، حيث لا مكان مطلقا للحلم.

بعد كتابة الفصول الأولى، أدركت أننى أمضى فى الاتجاه الصحيح، وأدركت أن الرواية تخرج عن المواصفات التقليدية للرواية، ولكننى بت مقتنعاً تماما أننى أعبر عن مفهومى الخاص للعمل الروائى، وقد منحنى مزيدا من الحرية ـ بقدر ما حاصر الرواية فيما بعد ـ إحساسى بأننى حر فى كتابة ما أريد، اتكائى على

تجربة شعرية كانت موضع تكريم فى أكثر من مناسبة. وقد كان هذا الإحساس دفعة جوهرية فى مجال المغامرة. فإذا بقصائد كاملة تكتب خلال السياق العام للرواية، لتعبر عن بعض ذرى الأحداث، وإذا بالمسرح يحضر، إلى تلك الدرجة التى تدفعنى لكتابة كلمة «ستار» فى نهاية الفصل مثلا، وإذا بأساطير المنطقة وخرافاتها الشعبية تنعجن بالواقع، وإذا بتقنية التجسيد التى ظهرت فى المطلع، تأخذ امتدادها فى سير أحداث الرواية ومصائر أبطالها: رأس مريم ينفجر مادياً وليس معنوياً، و«تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها» تتحول فى حالة تجسدها إلى واقعة يتم فيها حلب مريم فعلياً فى نهاية كل شهر، حيث تمتد إلى ثدييها عشرات الأيدى فى مشهد بالغ القسوة. وإذا بصراع الداخل المعبر عنه بحالة الفصام يتصاعد بالوتيرة نفسها التى تطحن الخارج وتفصمه.

حين انتهيت من كتابتها، كنت قد غدوت شخصاً آخر بالتأكيد، حرا من الحالة التى لامست فيها الموت وتأرجحت على حوافه، وحرا فى أن باستطاعتى كتابة ما أريد مستقبلا، غير عابئ بشئ إلا معيار الصدق وهو يختار الشكل الذى يكتب فيه.

هكذا، لم أعمل فيما بعد على زج أى فكرة فى شكل فنى رغماً عنها، ويمكننى القول إننى قد غدوت أكثر ديمقراطية فى تعاملى مع ما أكتبه، فلا شيء مسبقاً يحدد صورة الكتابة اللاحقة، سوى ما يمليه قانونها الداخلى.

ربما، أكون قد توسعت هنا فى مجال الحديث عن تجربة (برارى الحمى)، ولكن ذلك عائد فى اعتقادى إلى أنها تمثل الدرس الأول الذى كان على أن أدركه، وما كنت سأدركه لولا كتابتى لتلك الرواية، التى كتبتها بقدر ما كتبتنى، وربما، كتبت أعمالى التالية.

وإن كان لابد من قول أخير فى هذه التجربة؛ فهو أنها كانت ابنة لتأثير المسرح، أكثر مما هى ابنة لتأثير الرواية الحديثة، وحين أقول المسرح أقصد هنا بالتحديد المسرح الإغريقى ومسرح شكسبير ومسرح العبث، حيث كنت قد تفرغت تماما لدراسة هذا الثالوث العظيم بصورة كاملة فى العام السابق لكتابة (برارى الحمى)، وقد فتنت بما يمكن أن أدعوه هنا حركة الداخل، تلك التى تتدفق بصخب ممزقة جلد الشخوص فى تلك المسرحيات من فرط قوتها، بحيث نقرأ ما يدور فى أولئك الشخوص بالطريقة نفسها التى نرى ونقرأ ما يدور حولها.

ولفترة طويلة، كنت مقتنعا أننى كتبت رواية، ستكون هى الابنة الوحيدة بين مجموعة من الأولاد الذكور، أى الدواوين. وقد كان ذلك الإحساس ضروريا على أكثر من مستوى، حيث ساعدنى فى التحرر من أى قرار بإعادة التجربة، لقد كتبت رواية، كما أفهم الرواية، وانتهى الأمر، وعدت ثانية إلى قصيدتى، ولدىّ إحساس بأننى قادر على العمل لإنجاز القصيدة بصورة أفضل، لا لشئ، إلا لأننى اكتسبت للمرة لأولى وعشت للمرة الأولى فضيلة الصبر والعمل المتواصل الدؤوب اللازم لكتابة نص طويل.

الأمواج البرية:

عام ١٩٨٧ قمت بزيارة لفلسطين المحتلة، من خلال التصريح التقليدى، الذى يستطيع قريب أو صديق مقيم أن يدعوك بموجبه لزيارته هناك، وهكذا وجدت نفسى فى مدينة رام الله على أرض الوطن، بحثت عن قريتى التى طالما حدثنى عنها أبى، فلم أجدها، كان الصهاينة قد محوها عن وجه الأرض ليقيموا مصنعا للسلاح فوق زيتونها، هنالك قرب مدينة القدس. لقد ذهبت وتجولت ورأيت وعدت إلى عمان، وليس لدَى

أى نية فى كتابة ما رأيته، وربما كان هذا الأمر مهما من زاوية ما، حيث بإمكانك أن ترى وتعيش بعيدا عن القرار المسبق بالكتابة، الذى يحول كل ما يبصره الإنسان ـ أحيانا ـ إلى مادة كتابية بصورة فورية، تفسد المرئى بوصفه حياة ولا تخدم الكتابة كثيرا بوصفها إبداعا. عدت من هناك لأتحدث عما رأيت للأصدقاء، وعبر الحديث اكتشفت أننى رأيت الكثير لدرجة أدهشتنى مما دعا الأصدقاء أنفسهم لحثى على كتابة ذلك فى **مقال أو سلسلة مقالات، أسجل فيها مجمل انطباعاتي**. وحين بدأت العمل، وجدت نفسى ومنذ السطور الأولى أخرج عن شكل النص المعد فى الذهن مسبقا، فتوقفت عن الكتابة، لأعود بعد أيام إلى الورقة البيضاء لأدخل تجربة مختلفة تماماً تخلط المسرح بالشعر بالرواية بالأغنية بالسينما، وإن كان العمل بمجمله قد جاء أقرب إلى السينما من أى نوع آخر. وخلال ثلاثة أشهر كان كتاب (الأمواج البرية) قد اكتمل، لأبدأ فيما بعد بنشره، على حلقات فى جريدة «صوت الشعب» الأردنية، وإذا بالانتفاضة الفلسطينية تندلع، ليبدأ بعضهم بقراءته من زاوية أخرى: زاوية الكتاب الذى تنبأ بالانتفاضة. وخلال تلك الأيام كان الصديق الروائى يوسف القعيد فى زيارة لعمان، وحين قرأ ما ينشر فوجئ، وراح يسألنى عن معنى أن أكتب عملاً أدبياً عن الانتفاضة وهى لم تزل فى أيامها الأولى، وقد نشر حديثنا فيما بعد فى مجلة «المستقبل» نيسان ١٩٨٨، وفيه بعضهم الإجابات التى لم تزل صالحة للتعبير عن تجربتى النثرية الثانية، بعد (براري الحمى). فقد كان سؤاله: كتابك الأخير عن الانتفاضة.. كيف يكون هناك كتاب عن حدث مازال يتكون فى رحم الواقع؟!

وكانت الإجابة:

«حقيقة الأمر أن هذا الكتاب قد تم إنجازه قبل الانتفاضة بشهرين، وهو وإن كان يتحدث عن الانتفاضة كما يبدو، فإنه محاولة لقراءة الواقع الفلسطينى تحت الاحتلال ونمو الوعى المقاوم لدى الناس هناك، الكتاب إذن عن المقدمات التى تنتهى بإعلان الانفجار العام فى خاتمته، وإن كان كثيرون قد اعتبروه هنا فى الأردن نبوءة، إلا أننى أقول إن الواقع الفلسطينى فى الداخل كان يلزمه فقط من يراه وينقله بوعى فنى، لأن الطفل والشيخ والمرأة والفتيان يسحبونك هناك من قلبك ويشيرون إلى المستقبل ببساطة. لذلك أقول هنا إن أسابيع قليلة أمضيتها هناك كانت كافية لتحسس بذرة البركان، لا لشئ إلا لأن كل شئ كان يمضى بثقة فى فلسطين المحتلة إلى غده، وأعتقد أننى لو تأخرت قليلا فى كتابته حتى اندلاع هذه الثورة لما استطعت إنجازه، فهنالك فرق بين أن تكتب وأنت مقيد بصورة ما يحدث، وبين أن تكتب وأنت متحرر من حدث ما، لأن الكتابة عن حدث كبير بعد وقوعه يجعلك تحت تأثير هيبته».

ومايهمنى قوله هنا، إن تكرار التجربة النثرية جاء هذه المرة مرفوعا على فن تعلقت به، بل أدمنته وأضحى جزءا رئيسا من تكوينى الثقافى، ألا وهو السينما، فإذا كان الشعر وعشق المسرح مقروءا معبرى إلى التجربة الروائية الأولى، فإن السينما كانت معبر تجربتى الثانية، ومحاولة كتابة السيناريو الأدبى لفيلم أحب أن أشاهده، من خلال تمازج الأنواع فى سلسلة من المشاهد المتصاعدة عبر تكاملها البانورامى الفسيفسائى، الذى يشكل الصورة النهائية بعيدا عن الترابط التقليدى. وقد تعامل معه بعض النقاد فيما بعد على أنه رواية، ونظر إليه آخرون على أنه شكل جديد، يمكن أن يجرى العمل على ترسيخه عبر أعمال أخرى، ولكن خوفى من تكرار التجربة فى الكتابات اللاحقة كان مرده أن ما تم التعارف عليه باسم «النص» يضيع فى النهاية على المستوى النقدى النظرى للكتابة العربية، لأنه ببساطة لاتوجد الخانة التى يمكن أن يندرج فيها هذا النوع من المواليد. وهذا ما حدث فعلا، فعلى الرغم من صدور هذا الكتاب فى أربع طبعات خلال عامين فقط، ونجاحه على المستوى النقدى الصحفى وعلى مستوى الاستقبال من قبل القراء إلا أنه اليوم يعيش فى منطقة بين حدود

كتابتى الشعرية وكتابتى الروائية، دون أن يملك تأشيرة لدخول أرض الشعر أو أرض الرواية. لكن أفضل ماقدمته لى كتابة ذلك النص أنها بلورت توجهاً رئيساً فى كتاباتى الروائية اللاحقة التى أخذت منه تقنيات المشهد السينمائى كما تراه الكتابة وتعبر عنه، ليصبح بالتالى أحد أهم هواجسى الروائية. (فى «الأمواج»، استخدمت تقنية الموج وتلاحقه، وتداخله، فمثلا هناك أربعة تداخلات فلاش باك متتالية ومتوالدة ومربوطة ببعضها كل واحد يوصل لآخر).

عَــــو:

روايتى الثانية (عو)، كتبتها مدفوعاً بقوة التعبير عن حالنا العربى الموازى لزمن الانتفاضة، أو الوجه الآخر للأمواج البرية، وقد كانت بذورها الأولى قد ظهرت فى قصيدتى الطويلة «الفتى النهر والجنرال» ١٩٨٧، وفيها بدأت شخصية الجنرال بالظهور لتحتل مكانة بارزة فى كتابتى، ولكن، يبدو أن القصيدة رغم طولها (ألف بيت تقريبا) وتجسيدها الدرامى لشخصية الجنرال فى حالة الصراع مع الفتى والنهر ـ يلعب النهر دورا رئيسا بوصفه شخصية متكاملة فى القصيدة ـ إلا أن القصيدة فيما يبدو لم تلب النداء كاملا، وأمام قوة وتأثير الانتفاضة والإحساس بعزلتها، وجدت نفسى أتجه لكتابة الوجه الآخر لكتاب (الأمواج البرية)، أو صورة الشارع العربى.

هكذا، ولدت الرواية الثانية، دون أى قرار مسبق بأن الرواية ستكون جزءا من تجربتى الأدبية، أو بأننى أسعى لأن أكون روائيا وشاعرا، وقد كانت تجربة كتابتها قاسية علىّ على المستوى الإنسانى، فثمة فصول فيها وضعتنى على حافة انهيار عصبى حقيقى، وخاصة ذلك المشهد المتعلق بذبح الابن.

كنت أتأمل حال الانتفاضة وأرى أنها اندلعت فى الفترة التى انفضّ فيها الشارع العربى عن أحلامه، وكثير من المثقفين العرب عن المبادئ الكبرى لشعوبهم بتحولهم إلى مثقفى سلطة أو «عوّات»، كنت أشعر أن فلسطين محاصرة من الخارج بالقسوة نفسها التى تحاصر بها فى الداخل، فبدأت العمل على دراسة علاقة المثقف بالسلطة فى العالم العربى، وكانت الموجة المتمثلة فى الدعوة لـ (تجسير الهوة/ العلاقة بين المثقفين والسلطة) قد بدأت تأخذ أبعادها فى حياتنا الثقافية، مستظلة بأكثر من ذريعة وأكثر من يأس. وكنت أدرك أن هذه الرواية لن ترى النور بسهولة، وهكذا تأخر نشرها عامين كاملين، نجحت خلالهما من التسرب مخطوطة ممنوعة والانتشار بين قطاعات من القراء. وقد دار نقاش طويل حول عنوانها بينى وبين ناشرى فيما بعد، وكان تمسكى بالعنوان راجعا فى الأساس إلى أن أى كلمة لن تفى بالغرض، أو تعبر عن الحالة التى ترصدها الرواية، فـ (عو) فى حياتنا الشعبية الفلسطينية والعربية بشكل عام تدل على صوت الكلب: النباح، وعلى مصدره: الكلب. كما أنها مفردة تخويف حين يتجاوز الكلب دوره كنابح ليتحول إلى قوة لبثّ الرعب. ولذا كان هذان الحرفان (عو) الاختصار المعبر لحالة المثقف النابح، وحالة نباحه وحالة الجنرال بوصفها مصدراً للرعب أيضا. ولم يمض وقت طويل على صدورها حتى بدأت علائم الانهيار والارتداد تأخذ أبعادها الواقعية، بعد انهيار الاتحاد السوفيتى ونتائج حرب الخليج الثانية والتمهيد النظرى الذى شكلّ قطعة الصابون التى انزلق عليها كثير من المثقفين، مع مارافقها من حالة استسلام، كشفت بوضوح أن من يريد الارتداد فإن بذور الارتداد كانت فيه، وكانت المشكلة فينا طوال الوقت لأننا لم نرها.

رواية (عو)، إذن، كانت حكاية أخرى من حكايات الترويض بالحرير أو بالجزر، لا بظلام السجن والعصا.

مايهمنا هنا، أن هذه الرواية، التى أفادت من تجربة (الأمواج البرية) بابتعادها عن أن تكون مثلها، أى

«نصا» مفتوحا دون حدود على الأنواع الأخرى حتى الضياع، التقطت شيئاً أساسياً من (الأمواج..) وهو مبدأ المشهد أو الفصل القصير جدا، بدل الفصول الطويلة، مستعيرة من السينما مشهديتها وقدرتها على تكثيف الزمن والتجول فيه بحرية، والإيقاع المتدفق وتحريك الأحداث فى مكانين متباعدين يجمعهما زمن واحد. ومن هنا كان عدد فصول الرواية أو مشاهدها مايقارب مئتى مشهد فى مئة وثمانين صفحة تمثل حجم الرواية. لكن ماحدث أيضا فى هذه التجربة، أنها تخففت من اللغة الشعرية لأسباب موضوعية تختلف عن تلك التى أملتها تجربة (برارى الحمى)؛ وكان لذلك عدة أسباب من بينها أننى لم أكن ممن يؤيدون قيام كاتب ما بكتابة أعماله كلها بلغة واحدة، أو داخل أجواء واحدة، وكان لى فى السينما مثال حى، بمعنى أننى كنت أحب أن يكون للرواية جوها الخاص بها، وجغرافيتها وهموم بشرها الخاصة، لأن فى عكس ذلك مساسا بأكثر الفنون ديمقراطية، وأعنى هنا الرواية. وعبر تأملى الخاص ـ الذى لم يتحول بالنسبة إلى إلى يقين حتى الآن، وأظنه لن يتحول، فقد اكتشفت من خلال تجربتى أننى كلما اقتربت من البرى المتوحش البكر، صحراء كان أم غابة أم سواهما، فإننى أقترب من البناء الأسطورى للعمل الروائى، وكلما أوغلت فى المدن اقتربت أكثر من الكابوس. وبين لغة الأسطورة ولغة الكابوس مسافة، ترتفع فيها الأولى على تخييل الشعر وقوته وصفائه، وتذهب الأخرى باتجاه تقشف حاد وجارح وصادم، لايحتمل الكثير من البلاغة.

مجرد ٢ فقط:

ثمة قصيدة طويلة قديمة، ربما تكون أول قصيدة طويلة أكتبها، تسرد حكاية قبر جماعى أعرفه تماما، ومن المصادفة أننى لم أكن أحد ساكنيه الأبديين، حول هذا القبر كتبت تلك القصيدة وعنوانها «المبعوث رقم واحد» وتتحدث عن سكان ذلك القبر الذين يقررون بعد ست سنوات من المذبحة إرسال مبعوث عنهم ليرى ماحدث لأحبائهم والمدينة بعدهم، فيقومون بانتقاء الأعضاء التى ظلت سليمة، وخالية من الجراح ويجمعون فرداً سليما من هذه الأعضاء، لكنه من فرط تشوقه للخروج يغادر القبر قبل أن يعطوه رجلا ثانية. وهكذا، يروح يطوف المدينة متوكئا على عصاه ليوصل رسائل الموتى إلى أحبابهم.

لقد كتبت الكثير من القصائد الساذجة فى تلك الفترة المبكرة من تجربتى الشعرية، لكن حضور هذه القصيدة ظل قويا وملحا بصورة لاتقبل النسيان. وقد ظل يغمرنى إحساس ما بأن على إعادة كتابتها بما يليق بحماسى وتأثرى بفكرتها وقرب الفكرة منى، لكننى لم أستطع. وفى أوائل التسعينيات أخبرنى عدد من الأصدقاء النشطين فى مجال العمل لصالح القضية الفلسطينية خلال زيارة طويلة لأمريكا أقمت فيها عددا من الأمسيات الشعرية لصالح الانتفاضة، أن أحد المخرجين العالميين يفكر بإخراج فيلم سينمائى يستند إلى عمل أدبى فلسطينى. كانت الانتفاضة الفلسطينية فى أوج تأثيرها. وسألونى إن كان يوجد لدىّ عمل يمكن أن يقدم ويوافق أو يجارى سينما ذلك المخرج، الذى كنت قد رأيت له عددا من الأفلام التى لايمكن وصفها بأقل من باهرة. ولوهلة فكرت فى كتاب (الأمواج البرية) إلا أننى اكتشفت أن الكتاب لن يفى بالغرض، فهو يتحدث عن مقدمات الانتفاضة، أو عنها حسب مارأى البعض، والمطلوب نص روائى يقدم للعالم ويعبر عن المأساة الفلسطينية بصورة عامة، ومعنى أن يكون الإنسان بلا وطن وضحية مشرعة لكل أشكال الإبادة.

أول ماتذكرت، تلك القصيدة، لكننى لم أستطع لملمتها ونشرها من جديد عملاً روائياً هاجسه الأول السينما فى أرقى أشكالها على المستوى الفنى، ولم أعثر على الشرارة الكافية لإشعال نار عمل روائى. خاصة وأننى قد بدأت فى ذلك العام ١٩٩٠ بكتابة روايتى (طيور الحذر)، وكنت موزعا بينها وبين هاجس كتابة

الرواية المطلوبة، لكنني آثرت في النهاية أن أمضي بطيور الحذر إلى نهاياتها، أو كتابتها الأولى لأفكر بعد ذلك بصورة أكثر حرية، ويمكن أن أقول هنا: رغم أن (طيور الحذر) كانت تسرد جزءا رئيسا من تاريخ الشعب الفلسطيني في المنفى، إلا أنني لم أفكر فيها باعتبارها ذلك العمل الذى يمكن أن أرسله على أنه مشروع فيلم. لكن أجمل ماحدث أن الفكرة بحد ذاتها كانت مصدر إلهام لي.

في أوائل عام١٩٩١ وجهت إليّ الدعوة لزيارة أحد البلدان العربية، فذهبت، إذ رأيت في السفر فرصة للتجدد والعودة فيما بعد للعمل على إنجاز الكتابة الثانية من (طيور الحذر)، وكان دخان حرب الخليج الثانية لم يزل يغطي السماء ويغطينا. وبعد لحظات من الوصول إلى مطار (عمان) تبين لي أنني لا أهرب من بل أهرب في المأساة التي راحت تكشف تاريخها من خلال ذلك الحشد الهائل من النساء المتشحات بالسواد اللواتي يصطحبن أطفالهن وحيدات، نساء وأطفال فقط، وليس ثمة رجل واحد، كن مجموعة من الفلسطينيات الخارجات بأعجوبة من بين فكي الحرب دون أزواجهن، ودون أي أمل بالسماح لهن ولأطفالهن بالدخول إلى أي من بلاد العرب الواسعة، لأنهن فلسطينيات وبلا هويات أو جوازات سفر معترف بها من قبل الجميع. وهكذا كان عليهن أن يمضين عدة أيام فوق برد الرخام قبل أن يتفضل بلد ويسمح لهن بدخول أراضيه. كان المشهد مرعبا وجزءا معتما من سريالية عربية بالغة العنف. وداخل الطائرة التي حلقت أخيرا لم يكن هناك سوى (رجلين!)، أنا وأحد الأصدقاء الكتاب الذاهبين للاحتفال بإنجاز عظيم تم تدشينه على أرض ذلك البلد.

إنها السخرية السوداء تكتب فصولها، تكتبنا.

في تلك اللحظات الحالكة تماما انفجر الماضي كله دفعة واحدة، بما فيه من مذابح ونفي ومحاولات إبادة، وما إن حطت الطائرة في مطار ذلك البلد المضياف، حتى أحسست بأن هؤلاء ذاهبون إلى مذبحة جديدة تنتظرهم(٢).

في الفندق، وهذا يحدث معي للمرة الأولى، وجدت نفسي غارقا في الكتابة، إذ لم يسبق لي أن كتبت أثناء السفر، حتى ولا جملة واحدة. وحيث إنني لم أكن أملك أي أوراق بيضاء، رحت أكتب على ظهر قصيدة (الفتى النهر والجنرال)، غير قادر على مغادرة الغرفة، وبدت الحالة غير طبيعية إلى حد دفع الأصدقاء، المدعوين والمقيمين، للاستفسار عما يحدث.

بعد خمسة أيام كابوسية، كنت قد كتبت عشر صفحات بخط صغير جدا، يشبه خطوط السجناء، الذين يحاولون كتابة أكبر عدد من الكلمات على أقل مساحة من الورق: خمسة وخمسون سطراً في الصفحة، خمس وعشرون كلمة في السطر، وحينما عدت إلى عمان وبدأت بتبييض ماكتبت، تبين لي أن الصفحات العشر كانت في الحقيقة خمسين صفحة. وواصلت الكتابة بعد ذلك لأنهي الرواية في ثلاثة أشهر تقريبا، وحين رحت أقرأها بعد أيام، تبين لي للوهلة الأولى أنها ليست بحاجة إلى أي تعديل، لكنني قررت أن أقوم - ولو- بنسخها، وكان ما فعلته ضروريا كما اتضح لي، لأن بعض الصياغات تحسنت، كما أن مشاهد صغيرة دخلت، وأضاءت الرواية أكثر.

إنها أكثر رواية لي حتى الآن كتبت تحت التأثير المباشر للسينما، كما أنها كتبت باندفاع قصيدة محمومة، فلم يكن علي أن أحضر أي شئ قبل البدء بكتابتها، كل شئ كان في الداخل، وما كان ينقصه غير الشرارة، ويبدو أن التفكير الطويل بذلك النص الروائي الذى طلب مني ليحول إلى فيلم قد تشكل بتلقائية، ووجد بنيته في الرواية.

كانت الرواية، فى النهاية، هى ذلك النص المطلوب، لكن حرب الخليج الثانية وما حملته رياحها كانت كافية لإبعاد فكرة إرسالها لذلك المخرج، ولم أفكر بذلك حتى اليوم رغم أن ترجمتها للإنجليزية قد اكتملت.

فى هذه الرواية، عادت القصيدة القديمة لتجد شكلها الجديد وفضاءها فى نص روائى،محوراً من محاور العمل، وإن تغير الإطار العام، فلم يعد على المبعوث أن يوصل أى رسائل، لكن القبر الجماعى لعب دوراً أساسياً، ففى حين قام الشهداء بتجميع أعضائهم لتكوين شخص تنقصه رجل واحدة (فى القصيدة)، فإن واحداً من الاثنين (فى الرواية)، يتمكن من سحب صديقه من القبر الجماعى فى اللحظة الأخيرة قبل تهيل الجرّافات عليه التراب، ولكنه أى مشروع القتيل وهو يجمع أشلاءه لا يتمكن من إكمال مهمته، بسبب تسرع صاحبه!! فيخرج بيد واحدة، لكن صوت القتلى يظل يتابعه كما فى القصيدة:

«قال أحدهم: خذ رأسى، وقال آخر: خذ ساعدى، وقال آخر: خذ صدرى، وقال آخر: خذ عنقى، وقال آخر: خذ عضوى؛ ولم أغضب. لقد منحونى أعضاءهم السليمة.. أعضاءهم التى لم يصفّر فيها الرصاص.. ولم تقضمها الشظايا.. أتعرف، دقيقة واحدة أخرى كانت كافية لكى أخرج إلى هذا العالم كاملا.. دقيقة واحدة...».

طيور الحذر:

لم تكن العودة إلى (طيور الحذر) سهلة بعد المكابدات القاسية، التى عشتها فى (مجرد ٢ فقط)، فثمة أحداث لم أكن قد كتبتها نهارا، كنت أحلم بها، أو أتكوبس ليلا، لأنهض فزعا وأكتبها. وقد استمرت تلك الحالة لفترة طويلة، وبقيت أعيش جو المذابح التى مرت بالقضية الفلسطينية، وتجمعت فى مذبحة واحدة بلا اسم فى الرواية، مع أكثر من عشرين شخصية تحركت بلا أسماء أيضا؛ فما أهمية أن تملك الضحية فى النهاية اسمها الخاص وهى لا تملك حياتها وجسدها المشرعين للرصاص وأشكال الموت، والقتلة الذين يتبادلون الأدوار، كى يأخذ كل منهم حصته من هذا الدم؟!!!

لكن، وبعد شهور، قامت (طيور الحذر) نفسها باستحضارى، ونقلى إلى عالمها، حيث البراءة الأولى والشيطنات، وربما ساعد فى ذلك أن نهاية الرواية كانت مختلفة عن النهاية التى نشرت، ففى الكتابة الأولى كنت قد تركت «الصغير» بطل الرواية يعيش، لذا كانت العودة للرواية عودة للأمل، بعد فصول الجحيم والدم. عدت لكتابتها، كما لو أننى أشهد من جديد انبعاثى بعد موت طويل، كان الإحساس طازجا، فستة أشهر كانت كافية لكى أرى الرواية من جديد وأحس بها من جديد، وأعيش مع ذلك الطفل الصافى الذى يقوم باصطياد العصافير وتعليمها الحذر حتى لا تقع فى فخاخ الأولاد، مشكلاً فى أرض المنفى وأزقة مخيم «الوحدات» قرب عمان حلف الطفولة والجناح.

كانت الرواية أكثر طولا مما كنت عقدت العزم عليه: ألا أكتب رواية يزيد طولها على مئتى صفحة، لكنها ظلت تتدفق إلى أن تجاوزت المئة الثالثة. لكننى لم أضق بذلك، كنت مستمتعا بكتابة رواية بطلها طفل، أتتبع حياته منذ أن كان جنينا حتى بلوغه الثالثة عشرة، وقد كنت مدركا للمزالق التى قد توقعنى فيها رواية من هذا النوع، فكم يتطلب منا الأمر أن نعود أطفالا حين نكتب عن الأطفال، وهنا كان الشعر ، من حيث هو حالة، عونى ورفيقى الذى لم أكن بغيره قادرا على قطع أرض تلك الرواية للوصول إلى جانبها الآخر، وحين أقول الشعر أقصد: الرهافة والرقة والحساسية اللازمة للتعامل مع المفردة والحالة، وأظن أن علاقة الطفل بطيوره أصلا كانت نوعا من الشعر، أو فيها قدر كبير من الشعرية التى لا يدرك كنهها بصدق غير الشعر ذاته.

هل يحدد الشعر على أنه مخزون وخبرة موضوع الرواية لدى؟ لقد سألت نفسى هذا السؤال، ولم أصل إلى نتيجة حاسمة، هل أقول إن ثمة منظورا شعريا للعالم قد تشكل لدى عبر حياتى فى القصيدة، كما يرى ذلك الصديق الدكتور فيصل دراج فى مقالته حول هذه الرواية بالذات؟ ربما. لأننى لا أستطيع أن أنفى ذلك أو أؤكده، ولم يكن لدى اعتراض أن يقال إن رواية مثل (طيور الحذر) هى أطول قصيدة كتبتها. أو القصيدة التى طالما تمنيت أن أكتبها، فإذا بها آخر الأمر تخرج على شكل رواية.

لكننى فى هذا العمل كنت معنيا بروح التاريخ، وكتابته من داخله، للمرة الأولى ربما، بعد أن كانت الروايات الأخرى تكثفه فى حالة محددة. هنا ظهرت الرواية الممتدة، التى تتتبع سنوات الشتات الفلسطينى منذ عام ١٩٤٨ وحتى نهايات عام ١٩٦٨ وترصد بصورة مضمرة الكذبة الكبرى لما يدعى جيش الإنقاذ.

وقد فرحت بتلك الحكاية التى قرأتها فيما بعد فى كتاب (الاتصالات السرية بين العرب وإسرائيل) لمحمد حسنين هيكل، تلك المتعلقة بذلك الشيخ الأعمى الذى طلب منه أن يلقى خطبة فى وداع أحد جيوش الإنقاذ، فلم يقل سوى خمس كلمات اختصرت حقبة بأكملها حين قال: «أيها الجيش، أيها الجيش، ليتك كنت لنا»!! لقد أحسست أن الرواية بمثابة تحية لذلك الشيخ الذى أنزلوه وصدى صوت ذلك القائد يلاحقه: «خسئت، أعمى البصر وأعمى البصيرة». ولذا، كان من الطبيعى فيما يبدو أن تتم مصادرة الرواية، وما كان يمكن أن يجرى التراجع عن القرار لولا الحملة التى شنتها الصحافة والوقفة الشجاعة للمثقفين العرب فى أكثر من منبر وساحة.

تغيرت نهاية الرواية بعد الكتابة الثانية، بل انقلبت تماما، وعادت تتصل بصورة أو بأخرى بمنظور المذبحة، وتكاملت الروايتان، حيث كان (مجرد ٢ فقط) تغطى تاريخ المذابح بين عام ٦٨ وعام ٩١. رغم أن الاختلاف الفنى بينهما كان كبيرا على صعيد البناء. وإن كان المشهد، أو الفصل القصير ظل يلعب دورا رئيسا: (٢٦٠ مشهدا فى ١٨٠ صفحة.. «مجرد ٢ فقط»، و٤٥٠ مشهدا فى ٣٣٤ صفحة.. «طيور الحذر»).

تجربة (طيور الحذر) فتحت بابا جديدا لدى، هو مفهوم التاريخ فى العمل الروائى، وأهمية وجوده، لا بوصفه أحداثاً مباشرة بالطبع، بل جوهراً لروح زمن ما، وقد جعلنى حجم التغييب المفروض على البشر حذرا من تلك الأعمال التى تمر عبر زمن أسود ما، دون أن تصطدم به بطريقة أو بأخرى، أو على الأقل تحتك به، مما جعلنى أصل إلى أن هناك روايات تكتب من منطلق مواصفات المسلسل التلفزيونى، رغم إعجابى بكثير من المسلسلات، ولكن ما أقصده هنا أنها تكتب، لتلائم شروط البث، لذا يبدو للعارف بتاريخ زمن ما أن أحداث المسلسل تخنق فى الحقيقة التاريخ الحقيقى تحتها، لأنها القشرة الخارجية، أو الحدث المجرد الذى انتزعت منه عصارته، تماما كما يحدث حين يتم تحويل عمل روائى جميل إلى فيلم ضعيف، لا يقدم فى النهاية سوى سطوح أحداث الرواية. أو بمعنى آخر الرواية التى تقوم على مواصفات البث لا حقائق التاريخ الفعلية، خاصة وأننا تحولنا إلى نمط من الشهود يجرى تزوير التاريخ أمام أعينهم، فكيف بذلك التاريخ الذى يقف بعيدا خلف ظهورهم. وقد بت أرى فى تلك الأعمال ما يمكن أن أدعوه هنا التواطؤ المزدوج بين السلطة والمشاهد لأن العمل يقدم ما يرضى ذلك المشاهد من خلال استحضار «صورة» تاريخه كشعب، ويرضى السلطة لأنه يقدم ذلك التاريخ كما لو أنها لم تكن هى التى صنعت مآسيه.

كما تبين لى أن الشكل الآخر لهذا النوع من الكتابة الروائية هو ذلك الشكل الذى يكتب، وكل أحلامه قائمة على أن يترجم وأن يقرأه الآخر الغربى، كما يتمنى أن يقرأ ويرى صورة الشرق التى كونها بنفسه عن ذلك الشرق. إنهما صورتان كالحتان تنتزعان منا حق أن يكون لنا تاريخ فعلى، لا تاريخاً صالحاً للاستهلاك.

حارس المدينة الضائعة:

من الروايات القليلة التي كتبتها بصورة مختلفة، الرواية الأخيرة (حارس المدينة الضائعة)، لقد تجمعت هذه الرواية وجمعت صورتها على مهل طوال أكثر من عشر سنوات، تجمعت أحداثاً وتفاصيل، عن شخص ما، لكن لحظة ميلادها ظلت مؤجلة بطريقة من الطرق، ولأسباب كثيرة، بعضها يتعلق بانشغالي في إنجاز كتابات أخرى، وبعضها يتعلق بالفكرة نفسها التي كانت تدور حولي، وأنا غير قادر على أن أجد لها جسدا مناسبا تسكنه.

وحينما لمعت فكرة الرواية، لمعت بطريقة مفاجأة فعلا، كنت أقود السيارة صباح أحد الأيام، وحين وصلت إلى أعلى الطريق، حدقت أمامي في الانحدار الممتد طويلا، فلم أبصر أي حركة، لم أبصر بشرا ولا عربة ولا عصفوراً،كان المشهد فارغا من أي آثار تدل على وجود الحياة، لدرجة أنني فزعت، وخلت أن اللحظة أبدية.

في هذه النقطة بالذات، سقطت بذرة الرواية، وتفتحت فيما بعد، وبعد تفكير طويل بها، بل، بعد أن أصبحت هاجسا، رأيت فيها عودة لفكرة «التجسيد» التي ظهرت أول ما ظهرت في (براري الحمى) وما بعدها من أعمال روائية كتبتها، وقد كنت ولم أزل حريصا على تكريسها، كي لا تكون مجرد تجربة عابرة. بل إنها وبصورة من الصور تمتد لتلامس بعض العبارات التي وردت في الرواية الأولى وتتحدث عن عدم وجودنا في الأماكن التي نوجد فيها، وإن كان الأمر يأتي هذه المرة من زاوية مغايرة، كرست لها الرواية بأكملها. ولعل من أكثر الجمل التي نسمعها تتردد في السنوات الطويلة الماضية، تلك التي تقول: لو كان هناك بشر، أو شعب، لما حدث ما حدث.

إنها جملة بسيطة، دفعتها الرواية إلى أقصاها. ولكن، هذه المرة، ثمة استنادا كبيرا على الكوميديا السوداء المدفوعة باتجاه الرعب. وفي هذا المحيط الصامت الذي لا يبشر بحياة تركت ذلك الشخص الوحيد ـ النموذج، يجوب المدينة مسترجعا ماضيه وماضيها في يوم واحد.

عمان بلا سكان، وثمة رجل وحيد يجوبها.

ولا أخفي هنا أنني أشغل باستمرار بالإطار الغرائبي للرواية بشكل عام، ويبدو أن مطلع (براري الحمى) القديم، قد كان بمثابة سكة الحديد التي سارت عليها بقية الروايات. صحيح أن أشياء كثيرة تغيرت ومفاهيم وحساسيات جديدة تركت أثرها، وأصبح تأثير الفنون الأخرى مجتمعة أكثر وضوحا، إلا أن هذا الهاجس الروائي العام ولد هناك. كما لا أخفي هنا أنني كتبت الرواية وكنت أراها أمامي شريطا سينمائيا بالغ الوضوح، بل لعل شخصية البطل اللا بطل في هذا العمل تكون أكثر الشخصيات التي عملت على بنائها طبقة فوق طبقة، لدرجة التعاطف الشديد معه. لقد حاولت جاهدا وصادقا ـ مثلا ـ أن أتيح له فرصة أن يعيش لحظة حب كاملة، لكنه لم يساعدني في ذلك أبدا. حاولت أن أجد له «تنفيعة» من نوع ما لأخرجه من سنواته التسع والأربعين التي لم تمطر فيها خضرة امرأة فوق صحرائه، لكنني اكتشفت أنه كائن مليء بالخيبات، وأنني لن أستطيع أن أقدم له شيئا.

ما أودّ قوله في النهاية، إن كتابتي للشعر قد تركت أثرا واضحا في أعمالي الروائية، كما أن علاقتي بالسينما التي تصل إلى حدود الاستحواذ، تركت أثرا غير عادي فيما كتبت من روايات، لذا لا أستطيع أن أتصور تجربتي الروائية خارج الشعر وخارج السينما، وخارج الفنون الأخرى التي مارستها، تماما كما لايمكنني أن أتصور القرن العشرين بلا سينما.

لقد حضر الشعر فى روايتى الأولى عبر اللغة الشعرية وخاصة «الصورة» والأسطورة والمسرح، وما يمكن أن أدعوه حركة الداخل التى عبّرت عن نفسها بذلك الشغف تجاه قراءة المسرح فى تلك الفترة، ليحضر فيما بعد عبر الحالة الشعرية (يمكن أن أقول هنا: كما توجد قصيدة الصورة وقصيدة الحالة، فإن اللغة تغيرت بين روايتى الأولى وما تلاها لتعبر عن نفسها عبر الحالة بعيدا عن فخامة الصورة التى لا أظن المسرح الإغريقى ومسرح شكسبير كانا بعيدين عن سبب وجودها فى «برارى الحمى» أيضا وليس كونى شاعرا فقط).

كما أن ممارستى للرسم والتصوير تركت أثرا بارزا فى طريقة تعاملى مع التفاصيل، باعتبار التصوير كتابة بالضوء، وتركت أثرها فى تعاملى مع اللون أيضا. وبالقدر الذى أفادت به قصيدتى من هذين الفنين على صعيد العناية بالتفاصيل، فإن رواياتى التقطت طاقات وحساسيات التصوير والرسم وأفادت منها. (شاركت فى معرض «كتاب يرسمون» وأقمت معرضا فوتغرافيا بعنوان «مشاهد من سيرة عين»).

ما أريد قوله هنا أيضاً، أننى كتبت عما عشته باستمرار أو خبرته، ومررت عبره، وقد حدث أحياناً أن كتبت بعض الأشياء بصورة معكوسة، أو مضادة لما حدث فعلا، حين تطلب السياق الروائى ذلك، وقد رأيت أن هذه الخبرة مهما كانت واسعة، تحتاج إلى تعزيز لتخرج نحو فضاءات أوسع، وكان ذلك يتم إما عبر البحث المباشر فى الكتب والمراجع، وإما عبر الحوار مع بشر عاشوا تجارب مشابهة. كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الشعر كان فى حالات كثيرة البؤرة التى استندت إليها أعمال روائية لاحقة.

الآن، بعد أربع روايات وكتاب (الأمواج البرية) والرواية الجديدة الخامسة، لم أعد مضطرا للدفاع عن نفسى شاعراً كتب الرواية، لأن الحذر القديم لم يعد موجودا، بحيث لم تجد رواياتى اللاحقة نفسها مضطرة لدفع الثمن الذى دفعته (برارى) ـ ولو مؤقتا ـ من حيث هى رواية أولى. لكن ما يسعدنى أننى لم أزل أكتب كل رواية جديدة كما لو أنها روايتى الأولى والأخيرة.

هوامش:

(١) أود الإشارة هنا إلى أن بداياتى الأولى حملت بذور الشعر والرواية فى آن، فإلى جانب قصائدى البسيطة، كانت هناك محاولتان روائيتان ساذجتان، كتبتا تحت تأثير ما كنت أشاهده من أفلام عربية، وكانت الشخصيات فيهما مستوحاة من شخصيات سينمائية، كما أداها مثلا فريد شوقى، ومحمود المليجى، ونادية لطفى وسواهم، بل أكثر من ذلك، حيث دارت أحداث إحداهما فى الإسكندرية مثلا، تلك التى لم أرها حتى اليوم، وقد وصل عدد صفحاتها إلى ثمانين صفحة، مكتوبة على واحد من الدفاتر الخضراء التى كانت توزعها علينا وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين.

لكن الشعر، استطاع أن يتقدم ويتخطى اهتمامى بالرواية، وربما يعود ذلك إلى أن الشعر أكثر قربا من أحاسيس الإنسان الأولية ـ الفطرية وأسرع استجابة لها، باعتباره دائم الاتصال مع الذات بوصفها بؤرة للعالم، فى حين أن الرواية أكثر تركيباً، ويلزم المرء أن يكون قد أحاط بذاته ـ نسبياً! ـ بصورة كافية قبل أن ينتقل إلى ذوات أخرى، يحاورها ويعايشها، ويقبل بوجودها، ويعى حريتها.

(٢) أقول هذا الكلام الآن، لأن ذلك البلد ما لبث أن طوح بهم خارج حدوده بعد سنوات، بصورة ابتكرت قسوتها الخاصة، التى لا مثيل لها.

الرواية والخطيئة

إبراهيم الكونى

«يجب أن تكون قديساً، ولكنك، فى هذه الحالة، لن تكتب رواية»

فرانسوا مورياك

عرف عن دوستويفسكى انحيازه اللاواعى للنموذج المضاد، النموذج الخصم الذى يحمل أفكاراً معادية، النموذج الذى يقف فى الشط الآخر بالنسبة إلى إيديولوچية المؤلف، النموذج الذى يمثله الخطاة العظام أمثال: راسكولنيكوف، وإيفان كارامازوف، وستافروچين، وفرخوفينسكى الابن. وأعتقد أننا لن نحتاج كثيراً إلى شهادات النقاد وعلماء نظرية الأدب فى إجماعهم على قدرة دوستويفسكى على تجسيد هذا النموذج بالذات، أو عنايته الغامضة فى جعله يرتفع إلى ذلك المستوى الميتافيزيقى الذى وصفه إليوت مرة فقال إن الأبطال فيه يبدون مخلوقات ليست من عالمنا. فى هذا المستوى لا نقتنع بالأبطال، أو بمسلك الأبطال، أو بهموم هؤلاء الأبطال فحسب ولكننا نعبر معهم إلى تلك الحدود الخفية التى تتداخل فيها الأشياء، وتتبدل القيم، ويختلط فيها كل أمر، فيصير الخير شراً، والشر خيراً، والسماوى يهوى إلى أسفل الجحيم، والشيطانى يرتفع ليجد له فى السماوات عرشاً، والواقع أن سر عبقرية دوستويفسكى تكمن فى هذه المفارقة بالذات. فهل الأمر تجاوز للوصية المسيحية القائلة بوجوب أن تحب لقريبك ما تحبه لنفسك، إلى وجوب أن تحب لعدوك ما تحبه لنفسك، خاصةً إذا علمنا أن دوستويفسكى لم يكتب (بعد الخروج من المعتقل خصوصاً) إلا لتنفيذ أفكار دينية مسيحية؟ كيف يتفوق القاتل راسكولينكوف على سونيا المسكينة إلى هذا الحد من حيث هو نموذج سلبى ومعاد؟ كيف تستولى علينا الحمى ونحن نتابع أفعال إيفان كارامازوف وأفكاره فى حين نتثاءب ويغلبنا النعاس ونحن نستمع إلى «تعاليم» إليوشا الذى جاء به المؤلف خصيصاً كى نتعاطف معه ونركع تحت قدميه

إجلالاً، بالطريقة نفسها التى ركع بها القديس زوسيما عند قدمى ديمترى كارامازوف (وهو شخصية سلبية أخرى لا تقل عن إيفان الرهيب)؟ كيف يطيق المؤلف أن يأتى إلى العالم بشخصية هزيلة مثل شاتوف ويقدمه لنا رسولا يحمل المبادئ المسيحية، فى حين يقدم لنا، نقيضاً هو، ذلك النموذج الجبار الذى يمثله ستافروغين مثلاً؟ أم أن المؤلف يفعل ذلك عمداً ليقول لنا إن المسيح (الذى يروج له من خلال نماذجه الشاحبة تلك) هو شخصية ليست شاحبة أو هزيلة فحسب، ولكنها هزيلة أيضاً بمقاييسنا الأرضية؟ أم أننا يجب أن نراها كذلك لا لبساطتها، أو براءتها، ولكن لأننا أمة آثمة، والآثم لابد أن يرى العالم مقلوباً، ويقرأ قيم العالم مقلوبة، فكيف إذا كان المسيح إنساناً ليس من هذا العالم أساساً كما قال هو نفسه جواباً على سؤال الإمبراطور بيلاطوس حول حقيقة العالم؟ ورغم إصرار التاريخ النقدى الخاص بدوستويفسكى على وجوب البحث عن السر فى مكان آخر وإرجاعه إلى أصول عائلية، أو أسباب مرضية كما فعل فرويد فى بحثه عن « دوستويفسكى وجريمة قتل الأب»، فإن تعلق دوستويفسكى بما يمكن تسميته «النموذج المضاد» يحمل بعداً دينياً حقاً.

فإذا علمنا أن دوستويفسكى أصيب بزلزال آخر، يفوق زلزال الطفولة الذى قتل فيه الأب على يد أحد فلاحيه (وهو الحدث الذى كان مركز اهتمام فرويد فى بحثه ذاك)، ذلك الزلزال الذى كانت له حلقة بتراشيفسكى سبباً أول، وكان سببه الثانى نية القيصر فى سخرية مبيتة شريرة رداً انتقامياً على لفظه (Irony) Ironia السخرية الواردة فى معجم حلقة بتراشيفسكى الثورى، وكانت له الوقفة أمام حبل المشنقة سبباً ثالثاً وأساسياً جب كل الأسباب.

وفى تلك الوقفة، فى ذلك الزمن الفاصل بين المثول بين يدى الموت، ووصول الرسول الذى يحمل رقعة تستبدل بحكم الإعدام السجن، رأى دوستويفسكى مالم يره قبل ذلك اليوم.

رأى ما كان يجب أن يره كل إنسان فى تلك الساعة القدرية الجليلة. رأى، كما كنا سنرى نحن أيضاً لو سخرت منا الأقدار كما سخرت منه، رأى قبل كل شئ أن الإنسان مخلوق عاجز، رأى أيضاً أن الإنسان مخلوق شقى لأنه يأتى إلى هذا العالم ليرتكب الحماقات، ثم يذهب ليموت. ورأى أخيراً الرؤيا الأكثر شراً، رأى أن حلقة بتراشيفسكى لم تكن إلا حماقة من تلك الحماقات، رأى أن الإنسان، لعلة الحمق، مخلوق متمرد وآثم. وهذه الرؤيا الأخيرة هى التى لم يغفرها دوستويفسكى لنفسه أبداً، وظلت هاجسه ونواة إلهامه منذ (الجريمة والعقاب) حتى القاطعة التى وضعها على آخر سطر، فى آخر صفحة من أعظم رواية فى العالم (الإخوة كارامازوف) قبيل وفاته بزمن قصير.

من هنا بدأت رحلة جديدة سارت فى الاتجاه المعاكس تماماً للرحلة الأولى التى بدأت بـ(المساكين) و(القرين).

فى هذا التاريخ بدأت رحلة التكفير عن التمرد، بدأت رحلة التطهر من الإثم العظيم حتى إننا لا نستغرب عندما نعلم أن «الآثم الأعظم» هو اسم الرواية التى انتوى دوستويفسكى أن يكتبها وهيأ نفسه لها دائماً، ولكن الأقدار لم تمهله ليحقق هذا الحلم.

فهل عاد دوستويفسكى إلى دنيا الناس، ودنيا الإبداع، قديساً بعد تجربة الإعدام؟

نعم، عاد دوستويفسكى إلى رحاب الإبداع مطهراً بالموت خصيصاً لإدانة الخطيئة. عاد دوستويفسكى

إلى الحياة قديساً حقيقياً، ليرتكب خطيئة جديدة عندما حاول أن يعبر عن القداسة بالرواية. عاد ليروج لعقيدة دينية رفضها يوماً من خلال سونيا أو الأمير ميشكين، أو شاتوف، أو إليوشا. عاد أيضاً ليدين. عاد ليستنكر التمرد أشد استنكار، فجاء لنا من الجحيم الذى نزله يوم الإعدام، بإيفان، وراسكولينكوف، وكيريلوف، وبيوتر فرخوفينسكى وستافروجين، فحق لهؤلاء أن يكونوا نماذج أسطورية تليق بعقل إنسان عبر الجحيم يوماً.

هذه النماذج هى التى انتصرت لدوستويفسكى الذى جاء إلى العالم رسولاً يريد أن يجمع القداسة والرواية (وهو ما استنكره فرنسوا مورياك فى مقولته الشهيرة عندما قال إن على الإنسان أن يكون قديساً، ولكنه فى هذه الحال لن يستطيع أن يكتب رواية).

أخفق دوستويفسكى فى إقناعنا بعدالة أبطاله القديسين، لا لأن جانب القداسة فى شخصيته أضعف، ولكن لأن القديس ليس مؤهلاً أساساً لكتابة رواية.

أردت أن أقول إن هذا الحكيم العظيم ظل حتى بعد تجربة عبور الجحيم، يحمل فى جوفه ذلك الآثم الأعظم الذى أراد دائماً أن يكتب عنه، والذى رأينا ملامحه الرهيبة فى خلوته مع إيفان كارامازوف.

فهل الرواية أساساً عمل من أعمال الإثم؟

هل الرواية، بطبيعتها، رجس من عمل الشيطان؟

للإجابة، يجدر بنا أن نستعيد مقولة آنكسيماندر القائلة بأننا ندفع الموت ثمناً للتعدى على الوجود. فإذا كان وجودنا أصلاً انتهاكاً لحرمة العالم (برغم أن هذا العالم لم يأت إلى الوجود إلا بوجودنا فيه)، أفلا يكون الفعل الإبداعى تعدياً آخر أكثر جسارة، لأنه ليس تعدياً على الوجود الظاهراتى، ولكنه اعتداء على وجهه الآخر، على ذلك الجانب الجوهرى الذى يمثله فيه الخفى؟ ألا تكون محنة المبدع القدرية ناجمة عن الإحساس الفاجع بفعل التعدى من حيث هو خطيئة مركبة ناجمة عن الوعى بجبلة الإبداع من حيث هو حلف شيطانى؟ ألا يكون التنصل من العمل الإبداعى فى هذه الحال عملاً مبرراً كما فعل جوجول ومن قبله فرجيل؟ ولكن قبل كل شئ، كيف يتم فعل التعدى على مملكة الستور؟

هذا فعل محكوم بأعجوبة اسمها الاستعارة. بالاستعارة بدأت السيرة المجيدة، وبالاستعارة بدأ تحويل العالم إلى رمز، بالاستعارة بدأت عملية الإخفاء النبيل، عملية تحويل الوجود الإنسانى إلى مادة مجازية منفية عن وطنها المرئى، وبالاستعارة تتم الاستعادة أيضاً ونيل العالم فى اللاوجود.

هذه أعجوبة حقيقية قيل عن مفعولها إنه يجاور الإعجاز، ويبدو كأداة الخلق التى نساها الخالق فى جوف أحد مخلوقاته عندما اختلقه، تماماً كما ينسى الجراح، فى بعض الأحيان، أداة الجراحة فى جوف المريض (حسب الاستعارة الشعرية لأورتيجا إيجاسيت). وهى، استعارة نالت الإيماء الدلالى نفسه الذى وضعه الصوفيون المسلمون فى مفهوم الإشارة، واستعارت دور حجر الحكمة، عند أهل السيمياء، لقدرتها لا على تبديل الأشياء فى صورتها ولكن فى طبيعتها أيضاً.

غاية الاستعارة الإبداعية نيل العالم فى وجوده الحقيقى، وجوده الدينى. لهذا السبب، تبدو وسيلة المبدع مقدسة وجليلة فى السبيل الموجع لأنها ليست نزوة من نزوات هذه الملة، ولا مغامرة دافعها اللهو (الذى يراه الكثيرون غاية الفن)، ولكن السعى المحموم، السعى الحميم، مجبول بحافز ميتافيزيقى، مجبول بظمأ مقدس،

لأن هدفه اختلاس السر من العدم، واستعارة الوجود الضائع فى الوجود الإنسانى. يمضى المبدع فى عراكه الوحشى أعزل اليدين، لاسلاح له إلاسلاح الاستعارة يمضى فى طريقه القدرى المحفوف بالإغواء، ينير الخفاء بقلبه، بلهفته، بظمئه، ليصل إلى الشاطئ الآخر: الإلهى.

القناعة بوجود رفض الباديات (التى نسميها فى لغتنا اليومية «واقعا») هو الذى أملى هذه الحيلة. حيلة الأقنعة. حيلة إسدال الستور على الظاهرات بهدف نيلها فى العلامة، لأن الإبداع علامة، كما أن الإنسان علامة. الإخفاء حيلة، ولكن الخفاء، فى جوهره، غاية. لأن فى جوهر هذه المملكة يقوم ذلك المبدأ الذى يفنى الأعمار فى طلبه، ونتوارى فى نهاية المطاف بلا ندم حتى لو لم تهبنا الرحلة من الطلب غير الإيماء. هذا المبدأ الجسيم الذى قال شوبنهاور إنه لن يكتب لنا أن نعرف طبيعته أبداً، ووصف هايدجر مسلكه معنا قائلا إنه يدير لنا ظهره كلما اقتربنا من حرمه، ونعته القديس بولس بـ«الشئ الذى لا يرى»، وهو نفسه الحجر الضائع فى البستان الفلسفى اليابانى، فى حين يحدثنا لاوتسى عن بعض خصاله بهذا الفيض الرؤيوى السخى:

> أنظر إليه ولا أراه، ولهذا السبب أسميه اللامرئى. أستمع إليه ولا أسمعه، ولهذا السبب أسميه اللامسموع. أحاول أن أمسك به فلا أدركه، ولهذا السبب أسميه الأصغر بين الكائنات.. شمسه ليست وضيئة، حضيضه ليس معتماً. هو لا نهائى، ولا يمكن إطلاق اسم عليه. هاهو يتراجع من جديد إلى العدم. وها أنا أسميه شكلاً بلا شكل، مثالاً بلا بدن. لهذا السبب أسميه الغامض، المحتجب. ألاقيه فلا أرى له وجهاً، أسعى فى إثره فلا أرى له ظهراً.

أجل . نحن لا نعرف طبيعته، ولا نحظى بالتحديق فى وجهه، ولا ندركه فى احتجابه. ولكنه لا يكف عن الإيماء ليحدثنا عن وجوده، فلا نملك إلا أن نحاكيه فى احتجابه. نلف الباديات بأكثر الأقنعة كثافة، وننفى العالم بأسره، مستعينين بتعويذتنا الوحيدة (الاستعارة) لا اكتفاء بالمحاكاة، ولكن طمعاً منا فى الجوار، برغم ما فى هذا الجوار من قساوة.

بلى. هو جوار قاس. بل أقسى جوار عرفه التاريخ على الإطلاق. لأن فيه يكمن الحلم القديم الذى لولاه بدأنا رحلة التعدى منذ البدء. هذا الحلم الذى يبدو الموت الذى ندفعه ثمناً للتعدى الأنكسيماندرى يعد قصاصا هينا إذا قورن بلعنة الجنون التى تصيب كل من بلغ تخوما. اللعنة نفسها التى عرفها دوستويفسكى بالتنصل من ماضيه العقائدى، فعاش حياته كلها ليكفّر عن ذلك الماضى. اللعنة نفسها التى عرفها فرجيل عندما أمر بإتلاف (الإنياذة) قبل وفاته بقليل. اللعنة نفسها التى عاناها جوجول عندما حرق الجزء الأخير من ملحمة (النفوس الميتة) وهى أيضاً اللعنة نفسها التى عرفها كيركيجور عندما فسخ، فجأة، خطوبته على محبوبته ريجينا أولسن ليسخر حياته كلها لشراء الإثم الناجم عن هذا الفعل الجنونى.

هذا الجوار، هذا الحلم القديم، هو: الحرية!

الحرية التى فقدناها بوجودنا فى الباديات عندما اخترنا الخطيئة الأولى.

ولأننا بالخطيئة فقدنا الحرية، لذلك فإننا بالخطيئة نستعيد الحرية.

فإذا كان التعدى، إذا كانت الخطيئة الكامنة فى أصل كل فعل إبداعى، هى قدر المبدع، فإن الحرية، نتيجة للتضحية البطولية، لن تكون هبة سماوية، ولكنها تصير غنيمة تراجيدية.

شهادة عن رواية
«العودة إلى المنفى»

أبو المعاطى أبو النجا

الأسئلة التى يمكن أن تثيرها فكرة الشهادة التى يقدمها كاتب القصة عن أعماله عديدة ومتنوعة !

* فنحن الآن نلتقى فى إطار مؤتمر القاهرة عن الرواية العربية، فهل تكون الشهادة قاصرة على الأعمال الروائية للكاتب أم تشمل القصة القصيرة أيضا؟ علما بأن مشكلات الكتابة القصصية فى جذورها البعيدة واحدة بالرغم من الخلافات النوعية العديدة بين الرواية والقصة القصيرة؟

* وحول أى جانب من جوانب النص الأدبى ينبغى أن تتركز مثل هذه الشهادة؟ هل حول دوافع الكتابة، وحول القضايا والشخصيات والمشكلات التى آثر الكاتب أن يتوقف أمامها فى عمله القصصى أم حول طرائق التعبير والتقنيات التى آثرها الكاتب فى تناول هذه القضايا؟ والمشاكل الفنية التى واجهته خلال عمله الأدبى وكيف تغلب عليها أو ذلل صعابها؟

* وبأى نوع من الوعى يقدم هذه الشهادة؟ هل بالوعى الذى يمتلكه الآن أثناء كتابته لهذه الشهادة؟ أم بالوعى الذى كان يسيطر عليه حين كتب أعماله القصصية التى يقدم شهادته بشأنها الآن ؟؟

* وما القيمة الحقيقية لمثل هذه الشهادة بالنسبة إلى القارئ؟ هل نقدم للقارئ نوعا من الثراء المعرفى الذى يمكن أن يغنى رحلة قراءته للأعمال القصصية التى نقدم حولها الشهادة؟ أم أنها يمكن أن تصبح قيدا على حرية القارئ فى تلقى العمل الأدبى، وعلى حرية تأويله وتفسيره لهذا العمل الأدبى فى ضوء خبرته هو وثقافته بوصفه قارئاً، وطرفاً مستقلاً؟ أظن أنه ليس من الحكمة فى إطار الوقت المحدود لمثل هذه الشهادة أن

نتمادى فى طرح مثل هذه الأسئلة بالرغم من مشروعيتها؟ بل أظن أنه من المناسب فى هذا الإطار أن أحدد لكم منذ البدء خياراتى من بين هذه الأسئلة.

فبالنسبة إلى السؤال الأول سأركز هذه الشهادة حول روايتى (العودة إلى المنفى) التى صدرت أول طبعة منها فى جزءين من سلسلة روايات الهلال فى شهرى مارس وأبريل من عام ١٩٦٩.

وبالنسبة إلى السؤال الثانى سوف تؤثر الشهادة أن تتناوله بشقيه، الدوافع والتقنيات.

وبالنسبة إلى السؤال الثالث فسوف تقدم الشهادة الوعى الذى كان يسيطر على الكاتب زمن كتابته للرواية وليس وعيه فى زمن كتابته للشهادة. وبالنسبة إلى السؤال الأخير، فمن الصعب أن أتحدث عن جدوى هذه الشهادة للقارئ، فالقارئ هو وحده القادر على الحديث عن مثل هذه الجدوى، وأرجوه مخلصا أن يتعامل مع هذه الشهادة بأن يضمها إلى ترسانة خبراته الخاصة التى قد يستفيد منها أو يستبعدها إذا رأى ذلك مجديا، فى قراءته لرواية (العودة إلى المنفى)، و لا أريد بأى حال أن تكون قيدا على حريته!

من أين جاءت فكرة كتابة رواية عن حياة وشخصية عبدالله النديم؟ بالقطع لم تهبط فجأة من السماء، فقد بدأت التفكير الجدى فى تنفيذ هذه الفكرة فى حوالى سنة ١٩٦٥ وحصلت على منحة تفرغ لإنجازها فى بداية إقرار وزارة الثقافة لهذا النظام، كان هناك مناخ ملائم لبزوغ هذه الفكرة على المستوى الشخصى وعلى المستوى العام.

على المستوى الشخصى :

* كانت هناك قراءات أولية متعددة عن شخصية عبدالله النديم وضعت بذور اهتمام قديم كامن، من أهمها ما كتبه أحمد أمين فى كتابه (زعماء الإصلاح فى العصر الحديث) وما كتبه أحمد بهاء الدين فى كتابه (أيام لها تاريخ) وما كتبه على الحديدى فى كتابه (عبدالله النديم خطيب الوطنية) فى سلسلة أعلام العرب.

* كما كان هناك افتتان شخصى بالكتب والروايات التى تتخذ من الشخصيات الأدبية أو السياسية أو العملية محورا لها، مثل روايات محمد فريد أبو حديد عن زنوبيا ملكة تدمر، و (على باب زويلة) لمحمد سعيد العريان عن المملوك العظيم «طومان باى» والسلسلة البديعة من المترجمات التى قدمها أحمد الصاوى محمد عن شخصيات أوروبية أدبية وسياسية مثل الشاعر «هاينى» والروائى بلزاك، والسياسى فوشيه وزير داخلية نابليون.

وعلى المستوى الشخصى، كانت هناك أيضا نصيحة أخوية لا أزال أتذكرها بكل العرفان للصديق رجاء النقاش الذى كان يلح علىّ دائما لإنجاز هذه الفكرة!

وعلى المستوى العام، كانت الأسئلة التى طرحتها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على جيلنا كله، بعد ما يزيد على عقد ونصف من الزمان من التجربة تدفع أبناء هذا الجيل الذى تفتح وعيه على هذه الثورة إلى أن يبحث بنفسه فى التاريخ القريب أو البعيد عن أجوبة لهذه الأسئلة ؟!

بعض هذه الأسئلة كان يتصل بعلاقة المثقف بالسلطة من ناحية وعلاقته بالجمهور من ناحية أخرى؟

وإذا كان جيلنا قد عاش أزمة هذه العلاقة بطرفيها من خلال ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فقد بدا لى أن البحث فى نموذج عبدالله نديم الذى بدا فى ضوء القراءات الأولية نموذجا فذا لنجاح هذه العلاقة فى طرفيها معا السلطة والناس..! ـ أمرا يغرى بمغامرة البحث والمتابعة!

لن أستطرد فى عرض التساؤلات التى كانت تشكل دوافع لمغامرة البحث فى حياة عبدالله النديم، فقد داهمتنا هزيمة يونيو ١٩٦٧، وأنا فى قلب المشروع، وبالتأكيد فإن منظومة الدوافع المتعلقة التى كانت تقودنى فى هذا العمل قد أصابها زلزال الهزيمة، ومن المؤكد أن منظومة جديدة من الدوافع بدأت تتخلق من خلال الحقائق الجديدة التى بدأت تتكشف، ومن خلال روح المقاومة الطبيعية التى تخلقها المحن، وكأننى وجدت فى صمود عبدالله النديم فى فترة اختفائه، وفى قدرة الشعب المصرى على حمايته بالرغم من سيطرة الإنجليز على كل مصر، الترياق الشافى لمواجهة محنة الهزيمة، أقدمه للقارئ وللناس فى بلادى.

الاقتراب من عبدالله النديم :

* قضيت العام الأول كله فى قراءات لكل ما يتصل بحياة عبدالله النديم، وكان منهجى فى هذه القراءات أن أبدأ بقراءة النصوص التى كتبها فى الصحف والمجلات التى كتب فيها أو المجلات والكتب التى أصدرها، أو الخطب التى ألقاها، وقد كانت الخطابة من أبرز مواهبه، كما كنت أقرأ كتابات معاصريه من الكتّاب فى القضايا التى كتب فيها لأرى صورته فى إطار مقارنته بمعاصريه، كما كنت أقوم بدراسة كاملة للشخصيات البارزة فى عصره، وبخاصة الشخصيات التى اتصل وتأثر بها أو أثر فيها، مثل الشيخ جمال الدين الأفغانى ومحمود سامى البارودى ومحمد عبده وأديب إسحق وسليم نقاش، وغيرهم من الكتاب السوريين الذين وفدوا إلى مصر فى هذه الحقبة وأنشأوا صحفا ومجلات مثل المحروسة والتجارة وغيرها، كما قرأت كل ما يتصل بالثورة العرابية والعوامل السياسية والاجتماعية التى أدت إلى انفجارها فى عهد الخديوى توفيق، سواء فى صحف ذلك العصر أو فى الكتب التى كتبت عن الثورة بعد فشلها، أو فى دار الوثائق بالقلعة، وأحب أن أؤكد هنا أننى لم أكن أبحث فحسب عن وقائع التاريخ وحقائقه لأفحصها وأعيد كتابتها، ولكننى كنت أرى أن مثل هذا البحث، بخاصة حين تكون الكتابة عن شخصية من التاريخ القريب مثل عبدالله النديم تركت وثائق مكتوبة، ومارست سلوكا بات معروفا، كنت أرى أن مثل هذا البحث أمر ضرورى حتى لا يتناقض ما هو متخيل عن الشخصية مع وقائع التاريخ وحقائقه، وإن كنت فى النهاية أبحث عن الحقائق التاريخية لأهبط هبوطا آمنا وسالما على أرض الحقائق الإنسانية والفنية التى هى الهدف النهائى لكتابة مثل هذا العمل.

ـ مشكلات الكتابة :

بعد هذا الاقتراب الحميم، والمعايشة الطويلة لشخصية عبدالله النديم، بدأت هذه الشخصية تنبض فى وجدانى وعقلى، وبدأت أعيد خلقها وتركيبها من جديد، وعند هذه النقطة أود أن أقول كلمة، فالمشكلات التى تثيرها محاولة فهم شخصية من شخصيات التاريخ لاتختلف كثيرا عن المشكلات التى يثيرها فهم أو إدراك شخصية من شخصيات الواقع المعاصر، ففى الحالتين نحن نتعامل أولا مع الجزء الظاهر من الشخصية كلاما أو كتابة أو فعلا، ويبقى أن نعرف أن كل هذه الأجزاء الظاهرة هى من أقنعة الواقع أو ما نسميه واقعا، أما ما وراء هذا الواقع، وهو ما قد يتورط بعضهم فيسميه الحقيقة، أقول إن ما وراء هذا الواقع ليس أكثر من تفسيرنا الشخصى لهذه الأقنعة، وهو رؤية الكاتب الخاصة فى ضوء خبراته وتجاربه وثقافته ومزاجه وتكوينه النفسى الخاص، لما وراء هذه الأقنعة، وهو أمر يمكن أن نسميه بنزاهة وبدقة أسطورة الشخصية كما نراها، أو جزءاً من هذه الأسطورة كما يمكن أن يراها ويصنعها كاتب آخر، بعد أن تسلحت هذه الرؤية بأكبر قدر ممكن من المعرفة الموضوعية!

بعد هذه المرحلة بدأت تظهر لى وبحق مشاكل الكتابة بحجمها الحقيقى. كيف يمكن أن أكتب هذه الأسطورة فى شكل روائى؟ وبقوانين الرواية؟ كيف يمكن أن ألتمس المحاور التى تدور حولها كل مرحلة من

مراحل حياة هذه الشخصية؟ كيف يمكن أن أكتشف المحور الرئيسى الذى ينتظم كل المحاور الجزئية؟ كيف أتعامل مع الشخصيات الثانوية ـ وما أكثرها فى هذه الرواية ـ تلك الشخصيات التى تظهر فجأة وتختفى فجأة، أو تلك التى تختفى ثم تعاود الظهور؟ وبأى قدر من الاستحقاق؟ هل أقدمها كما كان يراها عبدالله النديم أم كما ترى نفسها؟ أم كما يراها الآخرون؟

كيف يمكن أن أمضى بالقارئ فى هذه الغابة الكثيفة من الشخصيات والأحداث الصغيرة والكبيرة السياسية والاجتماعية، الداخلية والخارجية من خلال ثورة كانت الأولى من نوعها فى البلاد؟ بحيث لا يتوه القارئ، ولا تختلط لديه الأولويات، بحيث يبقى شعوره بالقضايا المحورية، والشخصية الرئيسية فى الرواية، بحيث يبقى للجزئى جماله وأهميته واستقلاله ويبقى للكلى جلاله واستمراريته؟ تلك هى بعض الأمثلة البارزة للتحديات التى واجهت كاتب هذه الرواية فى هذه المرحلة! ودعونى أعترف لكم اعترافا قد تكون فيه الإجابة عن كثير من الأسئلة المثارة حاليا حول ما نسميه الخصوصية الروائية أو مخاطر الغزو الثقافى ؟!

فهل كان غزوا ثقافيا أيها الإخوة أن ألجأ آنذاك إلى قراءة الأعمال الروائية العالمية التى قدمت حياة شخصيات مماثلة لشخصية عبدالله النديم فى شكل روائى ؟

أعترف لكم أننى شعرت أننى وجدت ما كنت أبحث عنه تماما فى روايتين للكاتب الأمريكى المعروف هوارد فاست أولهما روايته بعنوان (المواطن توم بين) وهى عن حياة «توماس بين» العامل الفقير الذى هاجر من إنجلترا نصف متعلم مثل عبدالله النديم، هاجر إلى أمريكا ليكتشف ذاته أولا فى العالم الجديد ثم ليصبح بكفاحه وعبقريته واحدا من أعظم المفكرين الأحرار فى هذا العصر، ثم ليسهم إلى جوار جورج واشنطن فى حرب الاستقلال التى خاضتها أمريكا لتتحرر من إنجلترا!

وثانيتهما روايته (سبارتاكوس) الذى قاد أول ثورة لتحرير العبيد فى روما القديمة!

فى هاتين الروايتين واجه الكاتب المشكلات نفسها التى أواجهها ثم التمس لها الحلول، ففى كل مرحلة من حياة «توماس بين» كانت تبرز مشكلة تصبح هى المحور الرئيسى فى هذه المرحلة، وكانت هذه المشكلة هى التعبير عن الجدل الحى الخلاق بين الفرد فى وقت معين وفى مكان معين، بين هذا الفرد ومجتمعه، ثم يحدث أن تتطور الشخصية من خلال جدل آخر فى زمان ومكان وأحداث أخرى، وقانون التطور له منطقه بحيث لا يحدث انقطاع كامل مع جذور الشخصية الرئيسية فى الماضى، وحتى لو كان التطور انقلابيا فى بعض الشخصيات، فإن الكاتب لم يكن ليغفل بذور هذا الانقلاب فى الماضى، أما إذا كان التطور إيجابيا فى الاتجاه نفسه، مثلما كان يحدث فى حال عبدالله النديم، فلابد أن يفصح الكاتب عن بذور التماسك والقوة الكامنة فى هذه الشخصية. تعلمت من هوارد فاست كيف يمكن أن تظهر شخصية ثانوية فى موقف واحد ثم تختفى تماما دون أن ينساها القارئ أو ينسى الموقف الذى ظهرت فيه! تعلمت كيف تتطور نظرة الشخصية الرئيسية إلى القضايا والناس والأشياء عبر تطور الحياة والأحداث دون أن يختل شعور القارئ بمصداقية الشخصية ووحدتها!

وهكذا أيها الإخوة قسمت الرواية إلى خمسة أجزاء ركزت فى كل جزء على مرحلة من حياة عبدالله النديم، لكل مرحلة قضيتها الجزئية التى تدين بظهورها إلى ظروف تلك المرحلة زمانا ومكانا وأحداثا، وحرصت على ألا يشعر القارئ بانفصال المراحل، فدائما كانت هناك قضايا محورية تربط هذه المراحل وتتصل بالهموم الرئيسية الدائمة فى شخصية عبدالله النديم، من هذه القضايا الرئيسية التى تمثل عنصر الربط القوى بين كل

المراحل، شعور عبدالله النديم بالجماعة البشرية، بالناس، بالاعتقاد الراسخ بأنه لا غنى عن التعامل مع هذه الكتلة البشرية بما فيها من طيبين وأشرار، من ناس يتفق أو يختلف معهم، من أغنياء وفقراء، من مسلمين وغير مسلمين، من مصريين وأجانب. ولعله لم يكن عبثا أو مصادفة أن تكون صداقته مع أحد الأجانب فى سنوات اختفائه وتعاونه معه فى تأليف واحد من أهم كتبه وهو كتاب (كان ويكون)، كما كان من قضاياه الرئيسية حسٌ لا يهدأ أو يفتر بقيمة العدالة بمعناها الشامل، وحس لا يتبدل بقيمة الحرية التى لا تتراجع أمام تحيزات الدين أو المذهب أو الوطن !

كما تعلمت كيف أستخدم الوثائق فى مكانها الصحيح بحيث لا تصدم القارئ لتبدو عنصراً دخيلاً على السياق بل تأتى فى وقتها الصحيح لتجيب عن سؤال كامن أو تفسر إشكالاً غامضا أو تمهد لحادث متوقع، لا تكسر الإيقاع السائد فى السرد أو الحالة، بل تأتى كقمة موجة، أو معبر بين ضفتين أو ضوء فى نهاية نفق، أو مفصل يتحرك به جسد حى!

ودائما كان من المناسب والجميل ألا تقول الوثيقة شيئا واحدا أو تلقى ردود فعل واحدة، فالوثيقة تشبه الشخصية من بعض الوجوه قابلة للتفسيرات المتعددة بين الأصدقاء والخصوم !

لم أقدم عبدالله النديم من عيون محبيه ومريديه، بل قدمته من كل العيون، ولم أزعم لحظة أننى قدمت عبدالله النديم الحقيقى، فأمره عند خالقه، ولكننى أزعم أننى قدمت أسطورة عبدالله النديم كما تخايلت لى بعد صحبة طويلة لأوراق التاريخ !

كما أزعم أننى أفدت كثيرا من تقنيات هوارد فاست وهى تراث إنسانى، ولا أدرى إن كنت أضفت لها شيئا، ولكنى أزعم أننى لم أقدم من خلال هذه التقنيات الخواجة عبدالله النديم، ولكننى قدمت عبدالله النديم ابن الحارة المصرية، ابن الإسكندرية والقاهرة، المسلم المصرى العربى.

والله أعلم ..

السرد الروائى وفن التحايل على الإرادة الواعية

أحمد إبراهيم الفقيه

إذا كانت الكتابة خارج الشكل الإبداعى تقتضى استنفاراً للإرادة الواعية واعتمادا كاملا على ملكات التفكير، فإن العمل الروائى ـ باعتباره نصا إبداعيا يتعامل مع الرؤى والمشاعر والعواطف والانفعالات ـ يقتضى درجة من المقاربة الحدسية، الحلمية، والمعالجة الرؤيوية، والوصول إلى حالة أقرب إلى الكشف الصوفى، يهرب خلالها النص من سيطرة الإرادة الواعية ما أمكنه ذلك، ويتمرد على سلطة العقل وثوابته، فى سعى حثيث إلى أن يتغذى بموارد أكثر ثراء وغناء من هذه الإرادة وهذا العقل.

ولهذا، فإننى أمتنع، عامداً متعمداً، أثناء الشروع فى كتابة العمل الروائى، عن وضع أية خطة مسبقة للعمل، أو خارطة لحركة الأحداث والشخصيات، حتى فى حدّها الأدنى، أو خطوطها العريضة، مكتفيا ببصيص النور الصغير الذى تبدأ به فكرة الرواية، واضعا نفسى بشكل كامل تحت تصرف شخصيات الرواية، منتظرا ماتفصح به اللحظة من إمكانات تعبيرية وماتمضى به الأحداث فى تدفقها وجريانها العفوى وماتريد الشخصيات ـ تلك المجلوبة من أبخرة الحلم ـ أن تفعله أو تقوله، فى محاولة جادة للحد من نفوذ الإرادة الواعية وما لديها من قصدية وغائية قد تفسد الحركة الحرة للأحداث والشخصيات.

فغايتى هى أن تأتى كلمات النص، جديدة، طازجة، طالعة.. من وهج اللحظة الإبداعية ذاتها، وأن يأتى الحوار على أفواه الشخصيات دون تدبير سابق وتدوير فى عقل الكاتب، وأن تأتى العبارات التى تصف الأحداث

والمواقف وتكشف عالم المشاعر والأحاسيس صادقة نقية كالماء الذى ينبجس طبيعيا من الينابيع، وإلا لماذا نسمى الإبداع إبداعاً؟

أنسى أثناء لحظة الكتابة تقنيات السرد الروائى، وأنسى كل ماتعلمته عن أصول الكتابة الروائية، وأنسى كل ما وعته الذاكرة من تعليمات أساتذة هذا الفن نقادا ومبدعين، وأمنح نفسى كاملة لتلك اللحظة وما تقوله من تعليمات . أنسى أيضا أن لى أفكاراً تلح على ذهنى يجب أن أضعها على ألسنة أبطال الرواية، وأنسى أننى سأتخذ النص مناسبة للحديث عن معتقداتى فى الحياة، ويبقى هدفى الأول والأخير، أن أعيش عالم الرواية، أتمثله، أجتهد فى أن أصبح واحدا من هؤلاء الناس الذين يعيشون هناك وأخرج من نفسى، لألتقى بهم، وأكون رفيقا لهم، جاعلا معتقداتهم المتناقضة المتضاربة جميعها ، معتقداتى، وأفكارهم مهما كان شذوذها وغرائبيتها أفكارى، أتألم لآلامهم، وأفرح لأفراحهم، وأحس بمتعة الحب عندما يحبون ، ولوعة البين، والفراق عندما يفارقون أحبابهم، وأجد فى دخول هذه الحالة متعة حسية وروحية . ولكننى بعد أن قلت هذا الكلام، أقول أيضا إن ما أعنيه هنا يختلف كثيرا عن فكرة أن الكتابة الروائية، استرخاء وانتظار لحالة الوحى والإلهام، كما يفعل الوسطاء الروحيون.. إنها كدح، وعناء ، ومثابرة، واستعداد بدنى ونفسى لدخول هذه الحالة التى يسبقها تحضير وتحصيل وتجارب وخبرات وثقافة.

لم أتعود أن أجهد نفسى بالبحث عما يجب أن أقوله، ولا كيف سأقوله، لأن كل ذلك أتصور أنه سيأتى بطريقة عفوية طبيعية لحظة أن أضع نفسى رهن إشارة عالم الرواية، وأضع إرادتى تحت إرادة شخصياتها مندمجا فى أجوائها ومناخها. ما يعنينى هو أن أكون مخلصاً وأنا أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة الخالدة التى عانى حرقتها كل كاتب فى كل عصر وأرض، وهى:

ما الصدق الفنى؟ ما الحقيقة فى الفن؟ ما النزاهة فى تناول الأحداث وتصوير الشخصيات ؟ ما الأمانة فى نقل المشاعر والأحاسيس؟ وكيف أكتب كتابة أصيلة بعيدة عن الأمراض المزمنة للكتابة غير العفية وهى الافتعال، والتقليد، والتكرار. وهو مايقتضى أن أنسى كل ماقرأت وأنسى كل ماكتبت من قبل، وأبدأ كتابة مشروعى الإبداعى الجديد وكأننى أدشن عصراً جديداً للكتابة.

ليس معنى ذلك بطبيعة الحال أن العمل الروائى الذى سأكتبه لايحمل وجهة نظر وفلسفة الكاتب، وأننى عندما أصدر أمراً بإرادتى الواعية لإرادتى الواعية بأن أنسى كل معتقداتى وأنسى كل آرائى فى الفن والناس والحياة، بأن هذه الآراء وهذه المعتقدات قد سقطت فى الثقب الأسود للنسيان، وأن القضايا التى أجهدت نفسى فى عدم إقحامها على أحداث الرواية ستغيب نهائيا عن عالم الرواية. جميع هذه الأشياء ستجد متنفسا وطريقا لتلوين هذه الأحداث، لتقول إن وراء هذه الكتابة كاتباً، كما هو الحال مع كل عمل أدبى، ولن يكون صعباً على القارئ أن يبحث عن الأفكار التى نفذت من قلب الكاتب وعقله إلى عمله، بما فى ذلك تحيزاته وولاءاته الخاصة، ولكن بأسلوب غير أسلوب العسف الذى تريده الإرادة الواعية، وبطريقة الفن الذى يقوم بعملية تقطير للمادة التى يستمدها من واقع الحياة ويستخدمها فى إنتاجه الفنى، يحدث ذلك مع الأحداث والشخصيات كما يحدث مع العقائد والأفكار.

وأستطيع وأنا أنظر بعين القارئ، وبعد أن تنتهى مهمتى منها بوصفى كاتبا، إلى مجمل أعمالى القصصية والمسرحية والروائية فأجد أن بعض القضايا التى شغلت تفكيرى وأنكرت على نفسى إقحامها على الأعمال الإبداعية، قد تسللت إليها من خلف الإرادة الواعية، ورتبت الأحداث ودخلت قلوب وعقول أبطال هذه

الأعمال، وسأجد أن أكثر هذه القضايا إلحاحا على أعمالى، بحيث لا يكاد ينجو منها أى عمل، هى قضية الصراع بين الموروث والمكتسب، وبين القديم والجديد، وبين المحافظة والتجديد، وبين التقليد والحداثة، فى نفوس الناس وفى ضمير المجتمع.

الكاتب، مهما حلق به الخيال ومهما استدعى عالم الحلم والأسطورة ومهما ادعى لنفسه علاقة وثيقة بكائنات وادى عبقر، فهو ابن بيئته ومجتمعه وعصره، وعمله الإبداعى مهما كان غارقا فى عالم الخيال والفانتازيا، فهو ابن شرطه الإنسانى والزمانى والمكانى.

ولقد عشت كغيرى من أبناء جيلى، وأبناء مجتمعى، مرحلة مفصلية فى تاريخ مجتمعنا، ولعلها مرحلة مفصلية فى تاريخ مجتمعات كثيرة عاشت مراحل التحول السريع وتزاحمت منجزات العلم التى كانت نتاج قرن كامل من الزمان، تطرق بابها فى وقت واحد، وكابن لقرية تقع على حافة الصحراء الكبرى،كنت شاهداً على حياة أهلى وهم يستخدمون وسائل الإنتاج والمعيشة فى مجتمع بدوى رعوى شبه زراعى، حرثوا الأرض كما فعلوا منذ آلاف الأعوام بالبهائم ومحاريث الخشب، ورفعوا الماء من الآبار كما فعلوا منذ آلاف الأعوام بالدلاء التى تجرها الأبقار، ينيرون بيوتهم بالزيت والقنديل، ويطهون طعامهم فوق مواقد الخشب، ويستخدمون الإبل وسائل نقل وشحن، ثم شاهدت ما حدث من انقلاب بعد ذلك، عندما تحول القنديل إلى كهرباء والجمل إلى أحدث أنواع السيارات، والخيمة إلى شقة فى عمارة مجهزة بمصاعد الكهرباء، وتتابعت الأحداث كما يحدث على مسارح الألعاب السحرية، فدخلت إلى بيوت قريتنا أجهزة المذياع وآلات التسجيل والتصوير وطحن الغلال، ثم جاء التلفاز والفيديو والهوائيات الفضائية الواحد بعد الآخر، وإلى آخره مما صرنا نراه من زحف لآخر منتجات العصر مثل الكومبيوتر وشبكات الإنترنت، وانقرض أو كاد ينقرض نظام حياة وعمل وإنتاج ساد مجتمعاتنا لآلاف الأعوام.كنت شاهدا على ذلك كله، وشاهدا على ما أحدثه ذلك من أثر على سلوكات الناس ونفسياتهم، ولا أحتاج لأن أذهب بعيدا، لأن الأمر لا يقتضى سوى نظرة فاحصة إلى ذاتى، لأرى انعكاسات ذلك كله وقد انطبقت على صفحات القلب والعقل والروح.

هذه القضية أرض خصبة للصراع، والصراع غذاء ضرورى للإبداع، وأنا هنا أكتب عن شئ عشته مع الناس، وأجد حالة من التوحد بينى وبينهم، وأشعر بإحساس مريح لأننى عندما أكتب عن الناس فأنا أيضاً أكتب عن نفسى، وعندما أتحدث بأصوات مختلفة، أدرك تماما أن كل هذه الأصوات المختلفة المتباينة المتضاربة المتنافرة المتصارعة الماسكة بأعناق بعضها بعضا إنما هى صوتى.

قضية أخرى من قضايا الصراع حفلت بها أعمالى الإبداعية، والروائية منها بشكل خاص، هى قضية الفرد فى مواجهة الأوامر والنواهى التى تأتى من المجتمع، والانتهاك الدائم لهذا الهامش الصغير الذى تبقى له، ليس فقط كفاحه من أجل حماية هذا الهامش وصيانته والدفاع عنه، ولكن ضعف وهشاشة وانكسار هذا الفرد فى مواجهة شراسة المجتمعات التى تقدس وصايا الأسلاف الموتى، خاصة فى المجتمعات القبلية ـ مثل مجتمعاتنا العربية ـ التى مازالت تؤمن بضرورة أن يخضع كل أفراد القبيلة لطواطمها، ومن خرج عليها فقد حلت عليه اللعنة.

الشأن الاجتماعى يقع فى خانة المتغيرات التى يتعامل معها الفن، ولكن هناك الثوابت أيضاً، تلك التى تمنح هذا الفن قدرته على مخاطبة أزمنة وأمكنة متعددة وأجيال من البشر مختلفة ومتباعدة، وتجعله يعيش بعد انتهاء عمر منشئه، وهذه الثوابت لابد أن يكون لها حضورها فى كل عمل إبداعى جدير بأن يحمل هذا

الاسم، وستبقى القضايا الوجودية التى فجرت تلك الأسئلة الخالدة فى أذهان المبدعين الكبار، تطرح نفسها على أعمال إبداعية جديدة، عن جدوى الحياة وعبثية الموت، وغشامة الأقدار. ليس شرطا أن يكون التناول بالطريقة ذاتها التى عالجتها بها الأساطير والملاحم الشعبية والشعرية القديمة ـ أو كما فعلت المآسى الإغريقية عندما وضعت الإنسان فى مواجهة قوة غيبية غاشمة، فالحياة قد تبدو عبثية حينا، ودرامية حينا آخر حتى فى روتينها اليومى التافه ودورتها المكرورة المألوفة التى تصيبنا بالضجر وأمراض الروح، ولعل أبرز هذه القضايا الوجودية التى وجدت لها صدى فى أغلب أعمالى هى قضية الغربة بمختلف أنواعها، المكانية والنفسية والاجتماعية والروحية، ربما نتيجة لأن عددا كبيراً من أبطال هذه الأعمال مثقفون، يحملون وعيهم الشقى، ويعانون غربتهم، لا فقط بين أهلهم وفوق تراب بلادهم، ولكنهم يعانون غربتهم داخل جلودهم نفسها.

أجد فى أعمالى الأدبية هذه القضايا وقضايا أخرى، أشار إليها نقاد وباحثون تناولوا هذه الأعمال بالدراسة، وأحاول أن أستخدم مدخلا نفسيا، لكى لا أقول روحيا، للنفاذ إلى هذه القضايا وهى تعتمل فى أغوار النفس البشرية. فمنذ بداياتى الأولى كان يستهوينى التعامل مع العوالم الداخلية للشخصية، وأجد فيها مادة لا أجدها فى العالم الخارجى، ولعلنى أحاول هنا ـ كما فعل كتاب غيرى ـ أن أجد وسيلة أتفادى بها المقارنة المستحيلة بين الكلمة المكتوبة ووسائط التعبير ذات التقنيات الحديثة، مثل السينما والتلفزة التى صارت قادرة، بأكثر مما يستطيع أى كاتب، على تقديم وصف خارجى بالصوت والصورة والألوان، تسقط أمامه أية منافسة، فوجدت أن استبطان النفوس والبحث عن أسرارها يمدنى بمادة أكثر مما أجده فى مظاهر الحياة الخارجية، دون أن يعنى ذلك أننى أهمل التصوير الخارجى إهمالاً كاملا، فأستعمله بالصورة التى تخدم المصداق الفنى للعمل الإبداعى.

أتعامل مع الواقع تعاملا حذراً، وطالما أننى لا أستطيع استيعابه وترحيله، فلأبحث عن وسيلة أخرى تعيننى على التعامل معه غير النقل والترحيل ومن هنا أدركت لماذا كانت أعمال إبداعية كثيرة وعظيمة لا تكتفى به، ولا تستغنى عنه فى الوقت ذاته. واهتديت شخصيا إلى طريقتى الخاصة فى البحث عما فوق الواقع وحول الواقع لتقديم مشهد روائى أو قصصى أكثر ثراء وعمقا وتعبيرا عن جوهر الحياة مما يعطيه الالتزام بالواقع، فالحياة ليست فقط ما نرى وما نسمع، ولكن هناك أكثر من ذاك الذى نراه ونسمعه، وهو الذى أحاول أن أهتدى إليه بوسائل الإبداع الفنى.

فنون الإبداع الأدبى، الرواية ليست استثناء، هى فى جوهرها تعامل مع اللغة. وإذا كانت أداة الرسام هى الفرشاة والألوان، فالكاتب أداته القلم والمفردة اللغوية، وإذا لم يحسن استخدام هذه المفردة، فسد المعنى وانتهى الأدب. ومعنى ذلك أن ينتقى هذه المفردة وينتقى الجيرة التى تأنس لها، ويشحنها بعد ذلك بتلك الطاقة الإبداعية، الروحية، التى تحيل نثر الحياة وروتينها إلى ألق وتوهج وفرح. والرواية، باعتبارها تتعامل مع تفاصيل الحياة فى أكثر أشكالها روتينية، تحتاج أكثر من غيرها إلى شحنها بهذه الطاقة، وفى سبيل هذه الغاية استعنت بروح الشعر من أجل إضافة هذا الزخم إلى طرائق سردى الروائى وتقنياته، فالشعر ليس مجرد شكل أدبى أتقنه العرب، ولكنه كان معطى وملمحاً من ملامح النفس العربية، إنه حالة من حالات التجلى لخصائص العرب المعنوية والروحية. ولذلك، رأيت أنها يمكن أن تكون إضافة للرواية، بشكلها الحديث، المستعار من ثقافات غربية، أن أشحن هذا الشكل الأدبى بالطاقة الشعرية التى تمنحه لونا عربيا ونكهة عربية، تلك الطاقة التى تسرى فى المتن الروائى دون أن تعرقل الأحداث ونموها أو تفسد متعة التعامل مع التفاصيل.

هأنذا أجد نفسى متورطا فى الحديث عن تقنيات استخدمتها وأفكار ظهرت فى قصصى ورواياتى، مدعيا أننى ألقيتها خلف ظهرى حين شرعت فى كتابة الرواية، وبمثل ما يحدث فى حياة البشر، فإن كل شئ يخرج من الوعى، إنما يذهب إلى ذلك المستودع الكبير الحافل بكل ما ألقينا به بعيدا من أشياء مهملة، بل يحمل ميراث أسلاف يرحلون فى زمن وعصور لم نعشها، ولكن عاشتها أجيال أورثتنا شيئا من معاناتها وعذاباتها وطموحاتها وأحلامها التى لم تتحقق.

وما يفعله الفن، بطريقته المراوغة ، هو السعى إلى إخراج ذلك الذى دخل المستودع الكبير، مدفونا فى أعماق العقل الباطن، وإعادته إلى الحياة، ووضعه فى مستوى الوعى والإدراك من جديد.



ما الكتابة عندى ؟

إدوار الخراط

ما كنه ومعنى الكتابة عندى؟ أتصور، فى حقيقة الأمر، أن الكتابة عندى تستقطب الهموم العامة وتقطّرها وتركّزها. هذه الهموم العامة منعكسة أو متبلورة فيها. ليست الكتابة عندى منفصلة، مهما كان موقعها يبدو بعيداً فى الزمان أو المكان، عن الهموم المعيشة..لكنها أيضا لاتستغرقها هذه الهموم اليومية، لاتنظر فى هذه الهموم اليومية إلى جانبها العَرَضى أو الزائل بل تحاول أن تضمّن فى اليومى ما هو قادر على تحدى الزمن أو العابر، ما هو يطمح إلى أن يبقى، أستخلص لنفسى من ذلك قدراً من الدوام والخلود، مهما بدا ذلك كأنه سراب.

لماذا الإصرار على أن ما أكتب هو «نصوص أدبية». أليس هذا تضييقاً وتحديداً وحصراً لها فى نطاق هامشى بعيد عن الأجناس المعروفة المكرسة؟

بالعكس تماماً. يمكن أن أسميه إفساحا للمدى، وتحرراً من القيود المسبقة. ليست هذه النصوص قصصاً قصيرة بالمعنى التقليدى لهذه القصص، وهى لاتخضع لقواعد مسبقة أو منمطة أو مأخوذة من نماذج معينة، كما أنها فى الوقت نفسه تحرر من مواضعات الجنس الأدبى التقليدى كالرواية مثلا، هى تحرر من هذه القيود بمعنى أنها تأخذ من القصة القصيرة ومن الرواية ومن الشعر، من الكتابة الشعبية، ومن التوثيق أيضا ومن التحليق: بمعنى أنها تطمح إلى تجاوز قيود الأجناس الأدبية وإلى الامتداد عبرها وإلى اختراق حدودها. ومن ثم، فليس هناك تضييق ولاتحديد. بالعكس، أتصور أن هناك قدراً من الحرية والاقتحام والمغامرة قد لايتوفر فى الأجناس الأدبية التقليدية.

هل هو الولع بتقديم شئ جديد مغاير لما يكتبه الآخرون؟

ليست المسألة مرةً أخرى ولعاً قصدياً متعمداً متدبراً بتقديم شئ جديد فى ذاته، إنه شئ جديد فقط.. المادة من ناحية وطريقة الكتابة، المضمون والصياغة، هى نفسها التى تخلق وتوجد هذا النوع من الكتابة. فإذا كان جديدا فليس ذلك ذنبى، ولاقصدى ـ وليس فى هذا اعتذار لهذا النوع. بل فرح باللقيا، والاكتشاف أيضا، الاكتشاف الذى فيه المفاجأة.

لماذا استغرقتُ فترات طويلة لكى أكتب رواية مثل (محطة السكة الحديد) أو (رامة والتنين) ؟ أريد أن أقول : «لنأخذ المسائل بتحديد أكثر» . هذا أيضا نوع من الكتابة، أنا أسميته رواية، وقد يتجاوز المعنى التقليدى للرواية. فى الحقيقة هى فصول ليس فيها نمو الحبكة التقليدية كما فى الروايات، وإنما فيها نوع آخر من النمو، ليس للحبكة الدرامية بل للخبرة نفسها، وليس على نمط العقدة وحلها بل على نحو التعمق فى خبرة ما، واكتشاف مزيد من جوانبها عبر الزمن. طبعا لم أمكث ثلاثين عاما لا أعمل شيئا، لا أكتب إلا «محطة السكة الحديد»، لكنى كل عدة سنوات أعود إلى نفس الخبرة لكى ـ كما قلت ـ أحاول أن أصوغ الخبرة من جديد بحيث تصبح هى نفسها وليست هى نفسها، وحتى الآن وقد فرغت من كتابتها مازالت تلح علىّ، مازال عندى ما أتصور أنه إضافة إلى «محطة السكة الحديد».

يقال لى أحياناً إن هناك إسرافاً شديداً فى الوصف فيما أكتب، وعلى سبيل المثال، كما هو واضح، فى (محطة السكة الحديد).

لا. ليس فى هذا إسراف إلا إذا كان العمل الفنى نفسه شاهداً على تزيّد ما، أو نافلة فى القول. أتصور وأطمح إلى أن تكون لكل كلمة مما أقوله ضرورة لا غنى عنها، لكل حرف، وكل شولة، وكل نقطة كما لو كانت حتمية، فليس هنا إذن مجال للإسراف، لأن حذف كلمة واحدة قد يخل بالسياق كله.

يظل السؤال قائماً إن هناك إسرافاً فى الوصف وقدراً كبيراً من الغموض فيما أكتب، فماذا قصدت أن أقول من خلاله؟ مثلا لم تفهم رواية (محطة السكة الحديد) عند بعض القراء.

ليس العمل الفنى متناً بحاجة إلى شروح ولايمكن أن يكون، مالم يكتف بذاته فكأنه لا ضرورة له. ربما كانت أعمالى كلها تتطلب من قارئها مالم يعتده هذا القارئ، تتطلب منه مشاركةً «فعالة»فى عملية الخلق نفسها. عملية القراءة، إذن، هى عملية الكتابة. الإمكانات متعددة أمام القارئ. هذا ما يسمى بالغموض. وما أعتبره أنا فى غاية الوضوح. الإمكانات مفتوحة ولا حدود لها، تستطيع أنت أيها القارئ أن تعيد كتابة هذا النص فى حدود ما أمامك وهى حدود واسعة.

الإسراف فى الوصف؟

أعتقد أن هذا التعبير، إذا سمح لى، ناشئ من عادات سيئة، أنتم أيها القراء قد اعتدتم، أو عودكم بعض كتابنا على السطحية وعلى تناول الأمور تناولا سهلا، وأصبحتم لاتكادون تريدون أن تبذلوا جهداً فى عملية الخلق التى تتطلب فى طبيعتها الإيجاد.

المحكّ هو ماذا يحدث لو أنك حذفت شيئاً من هذا النص، هذه العملية تحتاج إلى عملية نقدية ودراسة واسعة. يقينى ـ فيما آمل ـ أن كل كلمة حتمية وأن حذف كلمة واحدة قد يؤدى إلى الخلل فى عملية

الإيجاد الفنى، إذا صح التعبير. الإيجاد بمعنى إضافة وجود فنى حى وكامل، ليس انعكاساً للوجود الخارجى ولكنه قادر على إضاءة هذا الوجود الخارجى الذى نعايشه كل يوم، وعلى إكسابه براءة لعلها فقدت.. ما يسمى بالإسراف هو سعى لتخليق براءة أولية تلم حدودها الاعتياد اليومى مما يدعو إلى ضرورة توافر عامل التقصى والصدق فيه، والإلحاح عليه والتدقيق العميق، لأن الوجود لايتم فقط بالإشارة العابرة، كما لايتم بالاستقصاء الظاهرى فقط، وسوف أزعم أنك إذا رجعت إلى ما سمى بالإسراف فى الوصف سوف تجد تراوحاً مستمراً بين الداخلى والخارجى ولاتجد اقتصاراً على السطح فقط، سوف تجد علاقات متعددة ومختلفة بين ما هو ظاهر وما هو باطن.

(ترابها زعفران) لعلها كانت من أحسن النصوص التى كتبتها حظاً، فقد بدأت أفكر فيها فى فترة مبكرة (عام ١٩٦٣) وخططت لها خططا مبدئية شديدة البدائية إن صح القول عبر سنوات مختلفة. هذه هى طريقتى فى الكتابة، ستجد هذه المعايشة عبر سنوات طويلة، وفى الوقت نفسه عندما أبدأ الكتابة أجد أمامى فجأة ملامحَ ومشاهد وصوراً وأحداثاً وأشياءً لم تكن تخطر لى على بال، فيجتمع عنصر الإعداد والتخطيط والمعايشة الطويلة الحميمة مع ما يمكن أن أسميه انبعاث الآنية أو الانبعاثات الآنية من طبقة آتية من تحت الوعى أو فى اللاوعى. هذا التمازج أو الانصهار بين الصنوين هو الذى يكوّن طرق الكتابة اللامحدودة.

فى (ترابها زعفران) جانب من السيرة الذاتية، ولكنها ليست كلها من أدب الاعترافات أو السير الذاتية. هل هو نوع من الهروب؟

طبعا ليس هناك هروب، المسألة أبسط، فى (ترابها زعفران) عناصر من السيرة الذاتية، محاور من السيرة الذاتية، قلت إن هناك ذكريات كأنها لم تقع قط، ما معنى هذه الذكرى، هى ذكرى شئ يمكن أن يكون قد وقع، معنى هذا أنها استكشاف لاحتمالات كانت قائمة ولم تتحقق أو تحققت جزئيا أو أضيف إلى ما تحقق منها جوانب ـ كان ينبغى فى تصور ما ـ أن توجد ولكنها لم توجد.

ذلك كله يتيح هذا القدر من الحرية فى التعامل مع مقومات السيرة الذاتية بحيث لايقتصر العلاج على السرد التوثيقى لوقائع حدثت بالفعل، وبالتالى يحدث هذا النوع من التأريخ الشخصى المؤوّل هو الذى يتيح للعلاج الفنى أن يزدهر، إذا شئت، ازدهاراً تحكمه قوانين أخرى غير قوانين التأريخ الذاتى. القوانين التى تحكم العمل الفنى أكثر رحابة وأكثر مقدرة على إضاءةٍ لجوانب السيرة الذاتية لحياة الفنان بحيث لاتصبح مجرد ملكه الشخصى بل ملكا للآخرين أيضا، أى تصبح ساحة الحياة الشخصية مفتوحة أمام الآخر، بالحرية وبالقدرة على الخيال وبتجاوب الخبرات وتواصلها، فى الوقت نفسه.

لست أتصور أننى معنىّ أو مطالب بكتابة تاريخى الشخصى البحت. أتصور أن هذا ليس مهما فى النهاية.. لكن العمل الفنى أسميه دائما محاولة لاستكشاف المنطقة الغامضة التى تشترك فيها الذاتيات أو التى تقع بين الأنا والآخر فى الوقت نفسه، هذه منطقة خصبة بالإمكانات. هذه النقطة التى ترددها وتسبرها، هذه الخبرة الفنية. ليست النصوص الإسكندرانية، إذن، سرداً للسيرة الذاتية وإن كانت تستفيد من عناصر فى السيرة الذاتية، لاشك فى هذا.

القوانين التى يزدهر بها العلاج الفنى، فيما أتصور، هى الحرية.. الخيال.. المقدرة على استكشاف هذه المنطقة التى تقع أو التى تشترك فيها الذاتيات، يعنى المقدرة على التواصل بين خبرتى وخبرة الآخر، المقدرة

على اكتشاف منطقة نشتركُ فيها أنت وأنا والآخر، ولاتقتصر على تجربة محددة بتكوين شخص واحد ، تجربة ضيقة بالضرورة. إذن هذا يتيح للكاتب فى نطاق العمل الفنى أن التاريخ يصبح خبرة ذاتية، والتاريخ بالتحديد هو خبرة اجتماعية، بحيث تصبح الجماعة والفرد كيانا لا أقول واحداً بل مشتركاً على الأقل. قوانين العمل الفنى صعب جداً تحديدها سلفاً والنظريات فيها لاتنتهى، لكن يحكمها أو يحددها فى النهاية، فلنقل ليس ضيق أو تحدد الخبرة الذاتية بل ما يتجاوز هذا فى الوقت نفسه سعياً إلى إيجاد الشئ الذى لايتحقق العمل الفنى القصصى أو القولى إلا به وهو اللغة الخاصة. اللغة، كما لا أنى أؤكد، سواءً فى العمل الفنى أو النقدى، لا أقول عنصر أساسى بل أقول الأساس فى الخبرة الفنية. لاتوجد خبرة فنية قولية إلا إذا كانت تتلبس لغة متميزة خاصة.

هل فى الكتابة عندى معنى الخلاص ؟

أتصور أن معرفة الخلاص هذه نعمة مشكوك فيها، يعنى هى نعمة مختلطة المعالم والأشياء، القديس يعرف الخلاص والصوفى يعرف الخلاص وأيضا الإيديولوجى الضيق الأفق يتصور أنه يعرف الخلاص.

بالنسبة إلىّ أتصور أن الخلاص، دائما، موضع سؤال، وأنه ليس شيئاً ملقى به على قارعة الطريق، ولا سهل المنال، ولايمكن الوصول إليه هكذا، حتى ولو كان هبةً من الله، بل إن الطريق إلى الخلاص، وأيضا الطريق إلى الجلجثة، وأنه محفوف بالأهوال، ومهدد فى كل لحظة باليأس .. وإذن، بهذا المعنى العام، يمكن أن نقول إن معرفة الخلاص معرفة معقدة، وليست ملقاة ومأخوذة مأخذاً مسلماً به من البداية، وأنها شئ صعب، وأتصور أن السعى إليه، هو نفسه، مجرد معنى من معانى الخلاص، مجرد السعى ومجرد الطلب وليس الوصول، فيه هذا المعنى من معانى الخلاص.

مادام السعى صادقاً ولايكف ولايسقط فى شراك كثير مما يحيط به من كل جانب، مادام السعى يواصل هذا الطريق فلعل فيه معنى الخلاص الوحيد المتاح لنا، نحن البشر التعساء بمعنى من المعانى، والمجيدين بمعنى آخر من المعانى وفى الوقت نفسه.

أنا لا أتكلم عن العقيدة، فلاحظ هذا، هذه مسألة دقيقة، أتكلم عن الإحساس به ومعرفته، أنا لم أطرح يقينيته أو انعدام يقينيته موضوعاً للكلام قط.. إنما أتكلم من الإحساس به والسعى إليه، ولهذا لم أقل إن الخلاص مستحيل، وإنما قلت ما أعرف أنه تعبير يحمل هذا المعنى، معنى الجانب العقيدى ليس مطروحا وإنما جانب المعاناة هو المطروح، والحس بالهدف هو المطروح.

ذلك كأنما يبتعث لدىّ «إدوار» آخر هو نفسه أنا، فى الوقت نفسه، وإن كان يبدو الآن بعيداً وحميماً جدا، أعنى ذلك «الإدوار» فى الأربعينيات، لايعرف نفسه إلا مسكونا بهواجس الشعر وهواجس أخرى من إرهاصات العشق غير المكتمل بالطبع ـــ هل يكتمل العشق قط؟ ـــ أراه وأعرفه وأحسه فى داخلى حتى الآن، ناحلاً، صغير القد جدا، فهل كان شاحبا قليلاً من كثرة العكوف على كتبه القليلة وكثرة قراءاته لكتب وروايات قديمة (قديمة منذ الأربعينيات فلعلها كانت تصدر فى العشرينيات) فى المكتبة البلدية التى لم يكن يكاد يفارقها، ذلك الذى ظل خافتا ولكن عنيداً، يقين الشعر عنده ـــ هو وحده، وحده ـــ لم يتزعزع قط، بل اهتزت وتهاوت كل اليقينيات الأخرى، بما فى ذلك يقين الدين، ويقين الحب ويقين الكتابة التى أراها تختلف شيئا ما عن الشعر وإن كان يسرى فى شرايينها مسرى دم الحياة.

بطاقة شخصية

إسماعيل فهد إسماعيل

ليس تعباً.. لكنه العجز عن تحقيق فعل مكتمل، أو الإبقاء على ما أمكن من إنجاز فعل سابق.

الزمن .. هذا الامتداد الحتمي إلى أمام، والعمر محطات منسية، أو آيلة..، عدا شواهد متواترة كما تواتر حبات حفنة رمل خلل كفّ تتوق إلى أن تضبط اضطراب أناملها.

البيت .. مدى أحقية أن نطلق هذه التسمية ـ إذا كان السكن من السكينة ـ على أيما مكعب إسمنتي نحبس حالنا فيه كي نمارس ذاتنا منقطعين عن الآخر؟!

مشارف مراهقة أولى. قرية عراقية جنوبية.. شط العرب على مرمى نظرك، حضور أو هيمنة.. في وقت اختزلت فيه عالمك.. غرفة صغيرة من سطح بيت طيني يتصل بسطوح كل الجيران. الباب..بلا، والنافذة تنفتح على حرش نخيل، الأقرب منها بسعف منفوش، ومما يدعو إلى التساؤل أن فحل النخيل ينجب فسائل ذكورا، أما الفحل البشري.. يا زمن الصبا ذاك.. الحياة بنكهتها الرومانسية. غرفتك التي هناك، إفريز نافذتها.. واحتفاظك بكنز فريد لم يألفه ـ في الجوار ـ سواك. كتاب (ألف ليلة وليلة) بمجلداته الأربعة. (كليلة ودمنة). (كوخ العم توم)، (جين أير)، (بداية ونهاية)، (أنا حرة)، (شمس الغروب)، يضاف.. (رجوع الشيخ إلى صباه).

سطح البيت. تواصله بسطوح أخرى، ولأن الأنثى أكثر جرأة درجت ابنة الجيران على اغتنام ساعة ما بعد الغداء حيث قيلولة الآخرين..

ولى أمرك ـ ولاتدرى كيف ـ داهمك متلبساً كتاباً بوجود فتاة . أقسمت له أنك لم.. واجهك ردّه:

ـ ما أدرانى!

عزز الغرفة بباب، وعزز الباب بقفل، بعدما صادر كتبك تلك كافة. منذراً إياك:

ـ عليك مدرستك!!

خسارتك مكتبتك تلك أو خلوتك بابنة الجيران.. الذى حزّ فى الذاكرة مخلفاً طعم المرارة أنك فقدت خصوصيتك ممثلة بالمكان.

الغرفة الصغيرة. عزلتها عن العالم.. على صغره أيامها، قربها من السماء الصافية حد الشفافية أيامها، والنافذة المنفتحة على سعف نخيل متوحش بقدر ما هو قريب لمس اليد.

بحسن نية أو بسوئها.. بعد زمن مديد عثرت على تسمية تناسب ما حدث إزاء خلوتك إياها.. «انتهاك البراءة».

حواء أو آدم.. حين أغوى واحدهما الآخر بأكل التفاحة المحرمة غمرهما وعيهما بهما.. بما يحيطهما.

ولأن المنع مدعاة تحدٍ.. حرصتَ تزيد من اقتناء الكتب.. شرط أن تأتمن عليها الأخ الأوسط لابنة الجيران.. مقاربة السن.

ولأن الكتب لا تخلو من فيروسات انتقلت عدوى القراءة لابن الجيران وابنتهم، لتزداد الأعراض حدة فتؤول رافد اقتناء لكتب مزيد.

بقدر إيغالها فى الزمن الأبعد تصبح الذكرى ـ لدى محاولة استعادتها ـ أسيانة أكثر.

كانت السنوات توالت. كنت عرفت تتولى أمر نفسك رغم أنك لم تبلغ الثامنة عشرة بعد. كانت حمى الكتب أصابت آخرين. الفكرة تولدت لذاتها، الاقتناء فعل فردى لكن الملكية جماعية، يعززها حافز الإعارة للموثوقين من محيط المعارف. تعززها فكرة إصدار مجلة شهرية مخطوطة محدودة الصفحات، من نسخة واحدة، لاتخلو من رسوم منفذة، أو مثبتة بالصمغ، يصار إلى قراءتها برفق ما بعده.

قصيدة أو أكثر. قصة قصيرة، حكم وأقوال مأثورة، خواطر، أخبار لاغنى عنها، مختارات أدبية فكرية محكومة بظرفها.

الفكرة. تولدها لذاتها. ضرورة أن نلتمّ على بعضنا، نلتقى، لنتداول جنوننا ذاك، فكان أن اقترح أحدنا.. مساحة أرض فضاء مشاع.. عملنا اليدوى الطوعى. إقامة كوخ، بدا عصريا فى حينها.. الكوخ المكتبة. لتؤول باحته الخلفية ساحة لما جرت تسميته تجاوزا نادينا الرياضى، فى حين آثرنا تحويل باحته الأمامية مقهى..

ابنة الجيران ـ ضمن معطيات زمنك الموغل ـ لم تتوفر لها فرصة أن ترتاد أروقة قصر الثقافة ذاك.

لكن معطيات أخرى للزمن إياه خصتك مقارنة بمن حولك. أنت كويتى الأب، وتصدّى خالك لتنشئتك لايقطع صلة بقية الأهل فى الكويت.

كانوا اعتادوا تفقدك دوريا.

ـ عودتك.. متى؟!

فيبادر خالك يردهم:

ـ بعد استكماله دراسته.

الدراسة.. أم اشتباك الوعى بعلاقات قيد التحقق؟! .. تدرى أنك مشدود إلى الكويت من قلبك. إخوتك، أخواتك، غيرهم. وتدرى أنك مشدود بكلك حيث كنت، ولم تجرؤ على أن تكاشفهم:

ـ لعلى لن..

فى حين درجوا يؤكدون تفقدهم لك عبر سؤال يكررونه عليك:

ـ ما الذى تحتاجه منا؟!

ـ الأعداد الأخيرة لمجلة «المصور»!

خمسينيات القرن. ثورة يوليو. رياح التغير القومى. الجزع الغربى.

ـ احتياجات أخرى؟!

ـ مجلة «آخر ساعة»!

الزعامة العراقية وقتها أعلنت حربا وقطيعة إعلامية على كل ما هو عربى مصرى، بينما بقيت حال الكويت..

ـ ماذا أيضا؟!

ـ أى مطبوع مصرى!

ارتباطك العائلى ذاك منحك تميزاً. صار العديد يستقى أخباراً مؤكدة من مطبوعات مهربة إليك.

ـ عليك مراعاة الحذر!

رياح التغيير تعصف بأشد. «هنا القاهرة» «صوت العرب». الوحدة المصرية السورية، وفى المقابل: «هنا العرب» ..«حلف بغداد».

.. الحذر!!

ـ أنا بحاجة إلى مذياع أكبر!

قناة السويس. التأميم. العدوان الثلاثى.

ـ كنا حذّرناك!

العسكر وقد اعتقلوك لمرة أولى بتهمة قيادة مظاهرة تهتف بسقوط نورى السعيد..

ـ عاش جمال عبدالناصر!

الساحة العراقية. اعتمالها. القوى الوطنية. العسكر وقد عرفوا انفردوا بالسلطة بعد ثورة تموز .. حلم التآلف العربى سرعان ما تبدد. القطيعة تتكرس بأشد. وها هى الكويت عرضة للإلحاق بصفتها قضاء إدارياً. عبدالناصر تصدى دفاعاً بجيش عربى، ومن جانبك تصديت بقصيدة نشرتها فى صحيفة لبنانية. «الحضارة» هجوت بها حاكماً محدداً.

الأحداث. تواليها . مقتل ذلك الحاكم. العراق والكويت يوقعان صك اعترافهما بهما. عودة المياه.. وفى أول لقاء لك بأحد إخوتك بعد إطلاق سراحك من السجن ..

ـ تهجوهم وأنت فى عقر دارهم!

قالها أخوك مداعباً. حدّقت فيه مندهشاً. أوضح:

ـ كونك من أم عراقية لاينفى عنك صفتك.. «كويتى».

لم يزايلك اندهاشك، إن لم يتأكد غضباً محاصراً.

ـ لعله يجدر بك أن تلتحق بنا فى الكويت!

قال لك.

ـ لعلى لن..

قلت له، مما دعاه يلوذ بصمته .

حيرتك أمرك. غضبك المحاصر يتأكد أكثر فأكثر عبر كل حالة اعتقال تعرضت لها.. «قومى شوفينى».. «فوضوى».. «شيوعى خطر».

عصف الأحداث. توالى الانقلابات، وما من سنة تمر..

«ترانا.. كيف؟!»

كوخ الثقافة ذاك كُمّم بالشمع الأحمر، قبل أن يصار إلى تسويته بالأرض. الأصدقاء.. شركاء المشروع.. أيدى سبأ. مضايقة . ملاحقة. سجن أو مصادرة فى الشارع أو من داخل البيت. أخبار منقطعة .. منقطعة..

«ترانا.. أين؟!»

قيل إن شر البلية..

تتذكر أنك كنت فى بغداد. ضرورة إنجاز أوراق رسمية. ليلتك الأولى. الفندق. حوالى الساعة الواحدة بعد منتصف الليل أيقظتك ماسورة بندقية رشاش.

ـ هويتك؟!

أنّى لك تستجمع حواسك تدرك.. «ماذا ؟!» خاصة أن باب غرفتك.. فلما استجمعت شتات حواسك كنت فى مبنى مديرية أمن غربى دجلة..

ـ أنت من البصرة؟!

سألك ضابط مناوب. صوته لايمت لما هو مألوف. بطاقتك الشخصية في يده، وقبل أن تتوفر لك فرصة الإجابة عاجلك بسؤال مشبع اتهاماً:

ـ ما الذى تفعله هنا؟!

لحظتها دار فى ذهنك سؤال:

«هل أنا بحاجة إلى أوراق رسمية ذات صلة؟!».

كان أحد إخوتك أغضبك:

ـ كونك من أمّ عراقية لاينفى..

وحين سألك أخوك إيّاه بعد وصولك الكويت.

ـ كم ستبقى معنا فى هذه الزيارة؟

كان ذلك فى يونيو عام ١٩٦٦، أجبته مقتضباً:

ـ ليست زيارة.

يا أيها الوطن المضرج بالصحاب!

لعلك ظننت أن ما عشته هناك هو زمن الأهوال، وأن قوادم الأيام إزاء من بقى من الصحاب.. هناك..

.. ليس تعبا، لكنه قبض شتات، عصر شتات، وكل من عاصرت، أو صاحبت، أو أحببت غالبه الشتات.

ـ إياك!

يحذر إخوتك، أو تتنبه تحذر نفسك. شعور الأمان وهذه الحرية النسبية حيث حللت، غير أن الأمور إذا ما..

رصيدك كتاب واحد مطبوع «مجموعة قصص» وأعمال مخطوطة متواترة. رصيدك ـ فى الوقت ذاته ـ طموح يحدوه مشروع.. أن تؤكد إمكان البدء من صفر جديد.

تتسقط أسماء من يتعاطى الثقافة كتابة. جهد توطيد أواصر صحبة. قراءات مشتركة، ولابأس أن يكون اللقاء فى مقهى مفتوح على ناصية شارع «فهد السالم». أشهر معدودة لبدئك مشروعك..

ـ أمن دولة!

كاشفك أحد الأصحاب من متعاطى الثقافة، بعدما وعدك:

ـ هو لقاء أخير!

الآخرون ـ بدورهم ـ انفضوا من عندك. وحدك والمقهى..

أفصحت عن استغرابك لأحد أقربائك من متنفّذى أمن دولة.

ـ لم أُساءل من أى طرف!!

أجابك:

ـ تلك هى الحال مع الكويتيين.

لم يزايلك استغرابك. أضاف:

ـ ليس فى الكويت سجين سياسى.

أبقيت على القليل من استغرابك. أضاف:

ـ كل الذين تلتقيهم فى مقهاك من جنسيات عربية.

ما دار فى بالك تعقب. تابع:

ـ الكتاب الكويتيون لهم رابطتهم.

وفى متسائلا:

ـ لم لا تذهب هناك؟!

وجدت نفسك تدلى:

ـ سبق لى أن ذهبت.

شجعك:

ـ داوم على الذهاب!

لم تجد رغبة فى أن تقول له:

ـ ليس من لغة مشتركة.

غربة المكان، غربة العلاقات، غربة الانتماء، ليترجم ذلك بكتابات غرائبية لا تصلح للنشر، أضغاث أم كوابيس.. ليحل كابوس يونيو ١٩٦٧ فتعيش غربة يقينياتك.

النسيان أمر غير مفروغ منه، وما حدث ليس هزيمة لأنظمة شمولية أو محدودة.. حسب، لكنها مراجعة ذات تتمثل فى مدى أحقيتك أن يكون لك ـ بصفتك أمة تتنكب قوميتها ـ مكانك الحضارى تحت الشمس، فى ظرف سرعان ما عادت فيه جيوشك إلى دورها المرصود أساساً، حارسة لأنظمتها تجاه ناسها، أو مستعدية حدودها عليها.

يقينياتك بما كانت عليه. وتعاطى الفعل السياسى ـ على ما يبدو ـ مغاير لاحترافه، فدخولك السجن ـ فيما مضى ـ تحت بند مسميات حزبية لايلغى عجزك عن محاكمة النتائج بأسبابها.

قبل ٦٧ .. اقترح بورقيبة انتهاج الأمر الواقع فاتهمناه بالعمالة، وبعد ٦٧ .. تبنّى السادات «الأرض مقابل السلام» فرأينا أنه خائن.

شعاراتك بما آلت إليه.. المطالبة أو السؤال.. حالة نسبية، تراك إزاء عودة وعى أم إزماع نفى له؟!

المكان ـ حيث أنت ـ خال من سجناء الرأى. وبصرف النظر عن انتفاء أحزاب سياسية معلنة أو نصف.. فإن مساحة حرية الكتابة.. لتتبدى حيرتك ممثلة: «عن ماذا تكتب؟! .. وكيف؟!».

الكتاب الكويتيون، عامة، عايشوا هموماً ذاتية أو اجتماعية، فوجدوا ضالة التعبير.. ماذا عنك أنت؟!

تآلفك المكان أشبه بضيافة كافور الإخشيدى للمتنبى.. فهل تبدأ كتابتك.. «عيد بأية حال..؟!».

هناك أو هنا.. أنت نبتة بجذور من غير تربة، انقطاع فى الذات، وكلما ارتددت على ذاتك وجدتك تحاورها بلسان عربى. «تراه المكان اللغة؟!».

اشتباكك حيرتك حد القنوط. آثرت اعتزال الكتابة، ولأنك صرت عدوانياً بطبيعتك اعتزلت صيغتك العائلية، متخذاً قرارك بارتياد أرجاء المكان اللغة وحيداً، إلا من هدف غامض.. «استقرار غير مسبوق».

وصلت المغرب، جُلتها، طفت مساحات تونس، أقمت ردحاً فى مصر، سوريا، لبنان، الأردن، الخليج، لتدخل العراق كما لو أنك تكتشفه من جديد.

ثلاث سنوات، عدت بعدها إلى الكويت مثخناً بالأصدقاء الصعاليك ممن توطدتهم، وقد وجدت حالهم حالك، مع فارق الضريبة التى يدفعونها لقاء ارتكابهم كتاباتهم.

احتراف الكتابة من عدم، لولا أنها ـ أبيت أم كابرت ـ قدرك.. حيث لامناص. الحنين، مكابدته، إنما .. كيف؟!.. وعن ماذا تكتب؟!

وهو يتشرب حرب وطنه «إسبانيا» أكّد بيكاسو دفعه معاناته فى لوحة جدارية .. الجرنيكا.

سريالية واقع المكان اللغة خاصتك، باتساع أرجائه. غرائبيته. عبثيته. كابوسيته.

هل هو توارد خواطر مع رسام إسبانى يغترب فى فرنسا؟!.. أم أن الأندلس وقد نزعت صفتها..؟!

كانت فكرتك سكنتك.. أن تبدأ تناوش أطراف لوحة جدارية تنتظم خارطة أرجاء غرائبية بقدر ما هى عربية.

حضرتك خبرة معايشتك العراق. الأحداث ـ كما عهدتها ـ باقية تعصف هناك.

عدت لأوراق مخطوطة لديك. تنكرها أم تتنكر لها؟! .. يبقى أن تنفى نفسك منها. تتركها تتحدث عنها. تغييب دور الملقن العارف.

لدى قراءته لها مكتوبة باليد ارتأى صلاح عبدالصبور أن يعرّف بها، ورغب عبدالرحمن الأبنودى فى أن يترك بصمة على غلافها الذى صممته عزة فهمى، ليصرّ عبدالوهاب البياتى يبدى تزكية.

(كانت السماء زرقاء) ومصادفة أن يجىء الاحتفاء معززا بثلاثة من الشعراء. الفرحة فى مهدها. كتابك لم يقرأ فى بلدك الأساس، وإن قرئ فى حالات استثنائية..

« ـ لم لاتكتب ما يفهم!!».

بلدانك الأخرى .. أين؟!.. اليأس أو التسليم ! كتابك الثانى صودر من الكويت: «الإساءة إلى نظام حكم جار شقيق».

أحداث الكتاب تدور داخل سجن واحد، ماذا عن عشرات السجون فى عشرات الوطن المترامى؟!

كتاب ثالث، رابع.. اليأس أو التسليم.. فى منتصف السبعينيات كتب «رجاء النقاش» فى مجلة «الآداب» اللبنانية ما معناه:

«أتوقع لهذا الكاتب أن يُقرأ بالشكل المطلوب بعد عشر سنوات».

الرقابات العربية قرأتك بالشكل المطلوب، ومن بين عشرة بلدان غامر الناشر اللبنانى صدر لها كتبك، لم تجر المصادرة فى أكثر من سبعة.

الأنظمة التقدمية قبل غيرها، وعلى الرغم من كونك تجهل ما هو عسكرى، إلا أن الأنظمة العسكرية ناصبتك.. فى وقت لم يدر بخلدك أن تناصبها لذاتها.

وجدت حالكِ مضطراً تعيد نظرك فى كتاباتك. مسالمة أو مساومة .. أن تُمنع كتبك من هذا البلد أو ذاك لتمنع، أما أن تمنع عبور حدود وطنك هذا إلى وطنك ذاك..

لتكتشف ـ فى مسار الانقلابات ـ أن الأنظمة، وهى تنزع جلدها لتستبدل به آخر، لاتتردد تسمح للممنوع وتمنع المسموح..

لم يتبادر إلى ذهنك أنها رياح تغير، وتبادر إلى كتبك أن تسرب بعضها، ليجرى تداولها بين أيدى صعاليك من جنسك.

«نحن نقرأ لبعضنا».

كنت جهدت تلاحق أطراف لوحتك الخرافية، اكتفيت بأن تكتب عن العراق لتناوش فلسطين، لبنان، مصر ، سوريا، أردن، خليج، فى البال ـ كما فى الأوراق ـ أن تتابع أبعد أو أقرب..

فى بلدك نفوا عنك صفتك: كاتب كويتى، وفى حالات المسالمة قالوا عنك: «يحلق خارج السرب».

وعندما أزمعت ـ فى وقت متقدم ـ أن تأتلف برابطة أدبائك، واجهك قلق مضمر من طرف الباقين، فطردت نفسك عنهم طوعا.

فى بلدانك الأخرى تنكّر لك الكتاب الرسميون:

«يدس أنفه فيما لايعنيه!».

فى الاتحادات، أو المؤتمرات، أو الوفود، أو المناسبات شتّاها.. من هامش اللوحة الغرائبية.

تدرى أن الانتشار بمعنى الاعتراف يعنى تميز الإبداع، وتدرى أن التميز يقتضى خصوصية المكان والجهد والتوجه..

توقك المستحيل للعمل على أطراف جداريتك فى الضد من هذا كله، وفى الضد من نهج حياة ارتضيتها .

يبقى التحقق ممكناً وسط صفوة الصعاليك من الكتّاب، ويبقى أن كل ما سبق وكتب فى أوراقك هذه يمكن الاستغناء عنه..

الأنثى والرواية والتاريخ

إقبال بركة

منذ اللحظات الأولى للوعي بالحياة تشعر الأنثى المسلمة أنها حالة خاصة. يبدأ إحساسها المبكر بالوجود مع سقوط قطرات الطمث الأولى التى عادة يصحبها إحساس عميق بالخجل ورغبة قوية فى الاختفاء. وعلى الرغم من احتفاء الإناث الأخريات الأكثر دراية بالحياة والأكبر سنا بهذا الحدث، وتأكيد أنها أصبحت الآن فى عداد البالغات، إلا أن ذلك يكون تدشيناً واحتفاء بأول خطواتها داخل السجن الأنثوى.

إن البلوغ عند الذكر يعنى بدء تحطيمه للقشرة الاجتماعية الرقيقة التى كانت تغلفه بها الأسرة. إنه يعنى بالنسبة إليه أنه قد صار رجلا، أى مواطنا من الدرجة الأولى، كامل الأهلية، قادرا على السير بمفرده فى مسالك الحياة ودروبها المعقدة، متطلعاً لممارسة حقوقه السياسية، متأهبا لتكوين خلية اجتماعية مستقلة يكون هو على رأسها ومحورها الرئيسى.

أما البلوغ عند الأنثى المسلمة، فهو بداية لنسج الشرنقة التى لابد أن تكتمل بخضوعها لرغبة الأهل فى الانعزال داخل منظومة اجتماعية متكاملة، لاترى للأنثى كيانا ولاوجودا إلا فى إطار الزواج والإنجاب .

هذا الوضع شديد الخصوصية للأنثى الشرقية يؤهلها للتمرد المبكر على نوعها وعلى الأغلال التى تحيط بمعصميها وقدميها وعنقها ، على شكل أساور وخلاخيل وسلاسل من ذهب وفضة وخرز ملون وجواهر مزيفة وحقيقية.

والأنثى الشرقية تجد نفسها فى تناقض غريب، فهى مدفوعة دفعا إلى التنافس فى حلبة صراع تكون الغلبة فيه لمن يوغل أعمق وأعمق داخل المستنقع الأنثوى المفروض.. تنافس حول من هى الأكثر جمالا والأكثر جذبا لعيون الذكور وإيقاظا لرغباتهم الحسية. ومطلوب من الأنثى فى جميع الحضارات الإنسانية ـ منذ بداية التاريخ البشرى وإلى يومنا هذا ـ أن تكون جميلة ورشيقة وناعمة وجذابة ومثيرة، تلك هى المقاييس المثالية التى وضعها الذكور وأكدتها وسارعت إلى تطبيقها الإناث. ومن تخرج عن تلك الدائرة الجهنمية تجد أمامها اتهاما مسموما بالشذوذ والاسترجال، ومصيرا محتما بالعنوسة.. أى بالفناء!

والويل كل الويل لأية أنثى تحاول تمزيق الشرنقة والخروج إلى دائرة الضوء. إنها تجد نفسها عارية تماما، متهمة فى شرفها توجه إليها سهام الشك من كل اتجاه.

ولكى لاتواجه الكاتبة الشرقية ذلك الموقف، فقد لجأ أغلبهن إلى ارتداء مسوح الكتاب، احتفاظا بشرنقتها فوق جسدها وعقلها، وتفاديا لسهام المتربصين. ذلك ما فعلته الخنساء وهى ترثى بنيها وأخيها، وما فعلته عائشة التيمورية فى أشعارها ورثائها لابنتها، ثم ما أقدمت عليه ملك حفنى ناصف فى أشعارها ومقالاتها وخطبها التى حاولت فيها أن تغير قليلا من نظرة المجتمع للأنثى.

المثير للدهشة أن أيا من أولئك النسوة لم تكن أكثر شجاعة من قاسم أمين، الكاتب المصرى الذى كرس كتاباته فى بداية القرن للمطالبة بحقوق المرأة. لقد مر قاسم بمرحلة الاقتناع بالواقع المحيط به فى نهاية القرن التاسع عشر والدفاع عنه فى كتابه (المصريون) الذى رد فيه على الدوق داركور الفرنسى، ثم تطورت نظرته للأمور بمخالطته الفرنسيين فى بعثته الدراسية والمصريين التقدميين أمثال محمد حسين هيكل ولطفى السيد ومحمد عبده من تلاميذ جمال الدين الأفغانى. خلع قاسم شرنقته وأطل على العالم بعينى إنسان يبحث عن رفيقة للحياة من نوع مختلف. لقد مر وعيه بالحياة بمرحلتين : الأولى لاتختلف كثيرا عن تلك التى تلقن للمرأة وللرجل معا منذ الصغر، والثانية تتمرد عليها وتلفظها ولكنها تعود للأصول والجذور نفسها لتبرر النظرة الجديدة.

والغريب أننى عندما بدأت حياتى الأدبية ونشرت روايتى الأولى (ولنظل أصدقاء إلى الأبد) عام ١٩٧١ وجدت من يحرضنى على أن أتجاهل ذلك الواقع المفروض وأتظاهر بعدم وجود أى حساسية لوضع المرأة فى المجتمع الشرقى، وأنطلق للكتابة كأى رجل، كأنما المسألة قد حسمت نهائيا، وأصبحت قضية المرأة نسيا منسيا، ولم يعد هناك من يصوب إليها سهاما أو يطالبها بالرجوع إلى الشرنقة.

نشرت روايتى الأولى عام ١٩٧١، وبعدها بعشرة أعوام ١٩٨١، دخلت مصر مرحلة الإرهاب السياسى الذى يحاول أن يفرض صورة رجعية للحياة معتمدا على أصول دينية سلفية. ارتكبت أول جريمة إرهاب سياسى باسم الدين فى الكلية الفنية العسكرية وتوالت الأحداث طوال الثمانينيات، لتجد مصر نفسها فى نهاية ذلك العقد وقد عادت إلى الوراء عدة عقود تناقش القضايا نفسها التى طرحها قاسم أمين فى كتابيه (تحرير المرأة) عام ١٨٩٩ ، و(المرأة الجديدة) عام ١٩٠٠.

ولقد فرضت تلك الظروف على كتابتى أن تختلط فيها الرؤية الاجتماعية بالرؤية السياسية. وسيطرت على تفكيرى تساؤلات حول وضعية الأنثى العربية، ولماذا الإصرار على عزلها وتهميشها وسجنها داخل إطار

ضيق ومتخلف لم يعد يناسب العصر، إطار يفرض عليها الركود والذبول والخضوع والتبعية والصمت والسلبية، وفي الوقت نفسه، فقد وجدت الذكر عاجزا عن مواجهة الحياة بمفرده ليس فقط سياسيا، حيث إن كل البلاد العربية محرومة من التمثيل السياسى الحقيقى والمعبر عن الشعب بكل فئاته، بل اقتصاديا حيث أصبح من المستحيل أن يقدر راتب المواطن العادى على إعالة أسرة كاملة كل أفرادها عاطلون ماعدا الأب .

فى (ولنظل أصدقاء) نداء للرجل بأن يبدأ عهدا من الصداقة مع المرأة، الصداقة المبنية على الاحترام المتبادل والفهم العميق للظروف التى صنعتهما معاً وما تحتاج لتكاتفهما فى مواجهة صعاب الحياة. وفى الرواية الثانية (الفجر لأول مرة) عام ١٩٧٥ تأملت حال المرأة المصرية الشابة أثناء فترة ما قبل حرب ١٩٧٣، ومشاركة طالبات الجامعة للطلبة فى المظاهرات والاعتصامات التى كانت تنادى بالثأر من المحتل الإسرائيلى، وقد كانت النظرة الضيقة القاصرة للثائر الاشتراكى للمرأة سببا فى هزيمته وهزيمتها هى أيضا. وفى الرواية الثالثة (ليلى والمجهول) عام ١٩٨٠ امتد بصرى إلى خارج مصر، إلى علاقة مصر بالشعوب العربية، علاقة عشق مشوب بالغيرة والرغبة القاتلة فى التسلط والإذلال كأنما حكاية قيس وليلى تعود إلى الحياة، ولكن ليلى هنا ليست تلك الأعرابية السلبية الصامتة ، إنها فتاة مصرية مكافحة تضعها الظروف فى تجربة المسؤولية الكاملة عن كل عائلتها. وفى الرواية الرابعة (الصيد فى بحر الأوهام)عام ١٩٨١ لحظة مواجهة للنفس. ما الذى قدمته المرأة المثقفة الواعية لبنات جنسها؟! ولماذا هى عاجزة عن تحريرهن من إسار الجهل والفقر والاستغلال النفسى والبدنى، ألأنها هى نفسها لم تتحرر بعد!؟

أما فى روايتى الخامسة (تمساح البحيرة) عام ١٩٨٣ فقد حاولت أن أرصد تأثير الفكر الانفتاحى الجديد على المجتمع المصرى فى محاولة لرصد مواقف الأجيال المتعاقبة من بعضها ومحاولة كل جيل أن يتملص من مسئولياته وإلقاء التهم على الأجيال الأخرى .

بدأت كتابة تلك الرواية بعد ساعة واحدة من إعلان إذاعة لندن مصرع الرئيس السابق أنور السادات على يد متطرف إسلامى، وقد خرجت من القاهرة وأجوائها السياسية لأتجول فى منطقة قناة السويس حيث بدأ الكفاح المسلح ضد الإنجليز فى الأربعينيات ثم الاعتداء الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ثم حرب الاستنزاف بعد نكسة ١٩٦٧ وأخيرا حرب ١٩٧٣ وعبور قناة السويس.

وأخيرا فى روايتى (كلما عاد الربيع) اخترت أن ألتقط أنفاسى قليلا، وأبتعد عن الرواية السياسية لأكتب رواية حول المرأة العاملة وتأثير عملها على علاقتها بزوجها وأسرتها والصراع العنيف الذى تخوضه فى سبيل البقاء على أرض قلقة وضد رؤى متخلفة مازالت تصر على إعادتها لشرنقة الأنثى.

إن كلاً من چيهان فى (ولنظل أصدقاء) ومنى فى (الفجر لأول مرة) وليلى فى (ليلى والمجهول) وجهاد فى (تمساح البحيرة) وتودد فى (الصيد فى بحر الأوهام) تسعى جاهدة للفكاك من شباك الموروث ومواجهة الأمواج المتلاطمة فى العمل والسياسة والحارة.. إلخ.كل منهن تسعى إلى العبور من القصور (أى أن تكون قاصرا)، إلى البلوغ (الأهلية الكاملة والمسؤولية عن النفس والآخرين).

أما فى (كلما عاد الربيع) فإن البطلة عفت قد تجاوزت تلك المرحلة وعبرت فعلا من خلال التعلم والعمل، ولكنها بدلا من أن تصل إلى بر الأمان إذا بأمواجها تلقيها إلى دوامة من الصراعات الداخلية

والخارجية بينها وزملائها وزوجها وأسرته وأسرتها هى شخصيا، بل أعز صديقاتها. وهكذا ، تتجدد باستمرار عملية الصراع من أجل «بلوغ» حقيقى وليس زائفا فى حياة المرأة.

لقد أوشك قرن كامل أن يمر على صدور أول كتاب يدعو إلى خروج الأنثى المسلمة من سجن العزلة والظلام. وها قد مرت تسعة وتسعون عاما على صدور كتاب (تحرير المرأة) لقاسم أمين، ومع ذلك مازلنا نقرأ ونكتب ونناقش قضايا مثل خروج المرأة للعمل والحجاب ومشاركتها السياسية، ونرى حولنا أعدادا متزايدة لإناث اخترن الشرنقة بكامل إرادتهن، وأعطين ظهورهن للحياة بكل ما فيها من صراعات وتطور .

هل تكتب الرواية من أجل هؤلاء، أم لإعطاء شهادة حق حول مرحلة زمنية وتاريخية تزدحم بالمتناقضات وتضيع فيها الحقائق ويتكثف الضباب؟ لم أعثر بعد على إجابة عن هذا السؤال الملح، ولذلك لم أنشر رواية جديدة منذ عام ١٩٨٥.



لحظة ظمأ

أهداف سويف

حين دعانى جابر عصفور إلى هذا المؤتمر تهللت، واعتبرت هذا تصديقا رسميا على كونى روائية عربية فأنا أكتب بالإنجليزية، وأجد نفسى مواجهة دوما بأسئلة حول هويتى وهل يندرج إنتاجى تحت تصنيف الأدب الإنجليزى أم الأدب العربى؟ ومن هو قارئى؟ ولماذا أكتب بالإنجليزية أصلا؟ وهذا السؤال الأخير سألته لنفسى كثيرا فى البدء، فقد كنت أتصور دائما، أننى يوم أكتب سوف أكتب بالعربية. وحين جلست للكتابة ـ وكان هذا فى وقت متأخر نوعا حيث إنى نشأت فى أسرة أكاديمية أخذت عنها تصورا عجيبا، هو أن استكمال التعليم لايتم إلا بنيل الدكتوراه، ولذا لم أحاول حتى الكتابة إلى أن أتممت تعليمى – جاءتنى الكلمات والجمل ـ لعجبى ـ بالإنجليزية. وترددت، ترددت كثيرا، لكن الخيار أمامى كان أن أكتب بالإنجليزية، أو لا أكتب على الإطلاق.

وفى تصورى أن مسألة اللغة هذه محض صدفة. فقد وجدت نفسى فى عامى الخامس فى إنجلترا، وبالتالى كانت الإنجليزية هى لغة قراءتى الأولى، وحين عدنا إلى أرض الوطن، وكنت فى الثامنة، تعلمت العربية مرة أخرى، وظلت الإنجليزية هى اللغة الأقرب إلى فى القراءة، ربما لعدم وجود فرق بين المتحدث والمقروء ـ إشكالية العامية والفصحى فى اللغة العربية. وكنت قارئة شغوفة وأمامى مكتبة أمى المليئة بالأدب الإنجليزى، فقرأتها كلها فى فترة التشكيل الأولى، وبالرغم من أننى قرأت بعد ذلك الرواية والقصة والشعر العربى، فإننى عند المراجعة أجد أنى لم أقرأ سوى الأدب الحديث، أى أن ليس لى جذور فى أدبنا العربى الكلاسيكى، وهذا نقص أرجو أن أصححه فى يوم ما.

وقد تطوع الأصدقاء ليضعوا افتراض أنني أجد حريتي في الإنجليزية، أى أن كتابتي بالإنجليزية هي هروب من العربية وهروب من القيود. وأنا أستبعد هذا، فالوبية تتحمل المواجهة وتتحمل كسر التقاليد وتغييرها، وأنا لم أكتب بالإنجليزية أكثر مما كتب صنع الله إبراهيم مثلا أو الطيب صالح ـ فى الستينيات ـ أو شكرى عياد فى مذكراته مؤخرا، وكلهم من كتابنا المتميزين الذين يفخر أى كاتب جديد بأن يقال «إنه سلر على دربهم». الأمر فى رأيى صدفة فقط، ولكنها صدفة كثيرا ما تضعنى فى موضع دفاع عن أمر هو فى الحقيقة ليس من اختيارى فأقول مثلا: وما ضير أن يكتب أحدنا بالإنجليزية؟ ما ضير أن يصل الوجدان المصرى، والرؤية العربية إلى القارئ الغربى مباشرة دون وساطة المترجم؟ ودون أن يحجم العمل فى تصنيف «الأدب المترجم»؟ أليس هذا نوعا من التأثير؟ نوعا من الاقتحام؟ والأدب العربى بالعربية ـ فى نهاية الأمر ـ ليس بحاجة إلىّ. فهناك، كما يشهد هذا الحشد الكبير الذى نراه فى مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى، هناك الكثيرون الذين يقومون بإثراءالأدب العربى، ويقومون بهذا العمل بشكل أفضل مما كنت سأقوم به أنا.

تكلم سالم حميش فى شهادته عن ضرورة إتقان اللغة للكتابة بها. يقولون لى: لكنك تتقنين العربية. ما لها عربيتك؟ أقول إن استعمال اللغة للحديث اليومى، أو لتلقى الأدب، أو للمشاركة فى المؤتمرات أو كتابة الخطابات (أى للتوصيل المباشر) ـ كل هذه الاستعمالات العادية/ اليومية للغة تختلف إلى حد كبير عن استعمال اللغة أداة لبناء عمل فنى ولخلق تأثير معين عاطفى أو روحى، لدى القارئ. وأنا لا أريد أن أكون مثل «البؤساء» الذين أشار إليهم حميش، الذين يلعبون على الشاطئ لعدم تمكنهم من السباحة فى الأغوار. ومهما يكن، فقد قنعت بكونى نوعاً من الهجين؛ مصرية إلى الصميم لكنى أجد أدواتى الإبداعية فى اللغة الإنجليزية.

وحيث إنى أدرك أيضا صحة القول ـ إلى حد ما ـ بأن اللغة وعاء الهوية، فقد أطرح عليكم أنّ أحد مشروعاتى، وهو ليس مشروعا بدأت به لكنه مشروع تكشف لى أثناء ممارسة الكتابة، هو تطويع اللغة الإنجليزية لتحمل أو تمثل الرؤيا أو الوجدان المصرى. وأتصور أن الرواية التى أعمل بها الآن تحمل بصمات هذه المحاولة بشكل واضح.

ولنترك مسألة اللغة لأعود إليها، إن سمحتم وسمح الوقت فى النهاية، وننظر إلى إشكال الكتابة على الإطلاق. فمن تلح عليه الكتابة تلح لسبب، والكتابة عندى لها وظيفتان، فهى أولا محاولة لفهم الحياة، لفهم العلاقات وتسلسل الأحداث بمحاولة استشفاف أنماط أو خطوط فيها، وهى عندى أيضا محاولة لتثبيت اللحظة. وأذكر الآن ما قاله جمال الغيطانى فى شهادته، فأنا أشعر بالحنين للحظة وقت حدوثها لا أنتظر إلى أن تمر. فهى فى حالة مرور دائم. ولذا، فالحنين دائم، أحاول الإمساك بلحظة تأملى لطفلى النائم يستلقى مفتوح الذراعين باسم الوجه، يستقبل عالم الأحلام بالبشاشة والثقة والإقبال الذين يستقبل بهم يومه كل صباح. أرى سنته الكبيرة الأولى تلمع فى فرجة شفتيه. أتمنى أن تدوم اللحظة، وفى هذا نوع من الجحود ونوع من الشر: فأنا أريد له أيضا أن يستيقظ ويستقبل الحياة، ويلعب، ويتساءل، ويجرى ـ أى أننى فى الحقيقة أريد أن تتزامن اللحظات كلها. والكتابة هى طريقتى، بشكل ما لتحقيق ذلك.

فالكتابة، إذن، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحياة، وبعشق الحياة والرغبة فيها. لكنها تتطلب أيضا انعزالا عن الحياة، فعملية الإبداع تأتى من مكان فى النفس لايتاح الدخول إليه أبدا، طالما علق بالإنسان شئ من صخب الحياة وضجيجها. والإبداع يستعمل ملكة فى العقل، مختلفة كلية عن القدرات التى تمكننا من قضاء

حاجات الحياة العادية، بل أميل إلى القول بأنها ملكة «معادية» لتلك القدرات العملية. ومن درس الأدب الإنجليزى يذكر كلمة الشاعر وليام وردزورث حول أن الإبداع ينبع من لحظة عاطفية حادة، نتذكرها فى هدوء فأين لنا بهذا الهدوء؟

فإن كان العربى فى الداخل فى حالة قهر وغضب وضرب من ضروب الـ «حوسة» الدائمة. فالعربى فى الخارج فى حالة دفاع وتبرير واحتجاج مستمر. الأخبار تنهال علينا كل يوم، مذابح الجزائر ـ الضرب المتوقع للعراق ـ التعسفات والغطرسة الإسرائيلية فى فلسطين ـ ضربات الأصوليين ومعاركهم مع الحكومة فى مصر، هذا عدا الـ «فكة» فى شرير الأفلام الذى يبدو عربيا يتلفع بالكوفية الفلسطينية، وشبح الإعلانات المضحك ذو الزوجات الكثيرات والأخبار الصغيرة حول بيع مياه النيل لإسرائيل، واكتشاف أن اليهود هم بناة الأهرام، لم اكتشاف أن بناة الأهرام جاءوا زائرين من كوكب آخر، أىّ جنس إلا أن يكونوا مصريين، والأسئلة التى تطرح هل كانت كليوباترا بيضاء أم سوداء؟ لماذا ترفض مصر التطبيع مع إسرائيل التى تتحدث دوما عن السلام؟ لماذا تضطهد مصر أقباطها؟ لماذا تضطهد مصر نساءها بتختينهن؟ هل الإسلام دين يميل بطبعه إلى التعصب؟ وهكذا وهكذا.. فهل يتحول المرء إلى شبه مخبول يرفع الهاتف على محطات التلفزيون ويكتب خطابات الاعتراض فى الجرائد والمجلات بصفة دائمة؟ هل فى العمر متسع؟

ليت بالإمكان أن يتفرغ المرء للقراءة والتعلم، وأن يتفرغ للحب، وأن يتفرغ للأطفال، وللعمل الوطنى، ولإعطاء الأقرباء وكل ذى حق حقه، وللتأمل والكتابة، فكلها أشياء لاتستحق منا، والله، أقل من التفرغ. ولكن الساعات تجرى ونحن نلهث وراءها.

وفى حالتى، أحاول ـ بقدر استطاعتى ـ أن أقوم بعملى الذى أقتات منه، وأن أربى أولادى، وأن أفعل ما أستطيع لصورة بلادى، وأن أكتب أيضا ـ ولو بالإنجليزية.

وفى السنة الأخيرة، وجدت بعض الجمل ـ وأحيانا الفقرات ـ تأتينى بالعربية، وهناك قطعة، لا أدرى ما هى بالضبط، فهى ليست قصة، ولكنها قطعة من النثر، كتبتها منذ شهور، وأستأذنكم فى نهاية هذه الشهادة المتواضعة أن أقرأها عليكم.

لحظة ظمأ

فى كافتيريا الجامعة يجلس رجل نرويجى يعانى الشوق إلى الديار، يحدثنى عن بيته، عن حديقته، عن الجبل العالى الذى يرتفع وراء البيت، مغطى بأشجار الصنوبر الداكنة، عن كلابه، عن رحلات الصيد فى الجليد، أرى ما يحدثنى به وكأنه على شاشة سينما، تصاحبه موسيقى تصويرية كلاسيكية (قد تكون ماهلر) جميل، وبعيد، وبارد ـ ويتركنى باردة، يحدثنى عن زوجته، يخرج صورتها من حافظته: شقراء مبتسمة، صحتها جيدة، أسنانها متساوية، ناصعة، يفضى إلى باسمها «أولا». يتحدث، ويتحدث ويتهدج صوته كلما ذكر اسمها «أولا» ـ وأبتعد أنا. أعلم أنها نرويجية، وأن هذا اسم شائع عندهم إلا أننى ـ رغما عنى ـ تكبر فى مخيلتى صورة قلة. تكبر صورة القلة وتكبر حتى تستحوذ علىّ، وأكاد أنفجر ضاحكة من نطقه الخواجائى لهذه الكلمة شديدة المصرية أتغلب على كريزة الضحك، فأنا أقدر شعوره، وأحترم وحشته، ولكن ـ ألم يكن من الممكن أن يكون اسم امرأته مادلين مثلا، أو مارجريت؟ أو ناتالى؟ أو أى اسم يرسخ فى موقعه

كاسم امرأة أوروبية يحن إليها رجلها البعيد؟ هل كان من الضرورى أن يكون اسمها «أوللا» فيصطدم حنينه إلى «أولته» بحنينى إلى «قلتى»؟

هل أحكى؟ وماذا أحكى؟ وكيف أصف؟ ماذا أقول لهذا الأوروبى الموحش المسكين؟ بماذا أرد عليه حين يقول «ستفرح أوللا بهذا الحق/ العطر/ الكتاب؟». عقلى يردد قلة.. قلة.. قلة.. قلة قلة ولانتش دارى/ قلة قلة لهيبى ونارى ـ من أين أبدأ؟ إن قلت «تصور أن لفظة (قلة) فى بلادنا تعنى نوعا من القارورة الفخارية نستعملها لحفظ مياه الشرب وتبريدها..» أتصور عينيه تتبعان. وماذا بوسعه أن يجيب؟ أقصاها سوف يبتسم بأدب، وقد يهتف «ياللغرابة!»، وماذا تعنى جملتى على أى حال؟ «قارورة فخارية نستعملها لحفظ مياه الشرب وتبريدها» ما أبسط ما تحمل هذه الجملة من الحقيقة. هل تنقل هذه الكلمات منظر جبل القلل كالبنيان المرصوص، مبحر فى النيل فى تؤدة وجلال؟ القلل على الرفاص، وبحر النيل من تحتها، رصاصى كالمرآة، يعكس سماء الصبح الندية؟ هل تصف كلماتى تلك المصفاة الدقيقة فى عنق القلة ـ تنظر فى الحلق الفخارى فتراها منمنمة النقش كشباك الجامع، تحفظ المياه من الزلط وأوراق الشجر والحشرات، وترقد فوقها أوراق النعناع الأخضر تعطر المياه؟ هل تصف تلك الجملة فقاعات الهواء تظهر وتبقبق وتفيض عند ملء القلة؟ هل تصف صوتها المميز عند الشرب منها؟ وتلك المهارة الخاصة حين تصب منها فى فمك دون أن تلمسها شفتاك، وصوت قرقرتها يدغدغ الأذن ورائحة النعناع تملأ الأنف؟ وماذا عن الفخارات حيث تتشكل القلة، وتحرق وتستنفر؟ وماذا عن عمل الأطفال؟ وماذا عن الفقر والدعقة والمرواح والمجىء فى نقحة الشمس والأغانى وطين مصر الأحمر والفراعنة والتاريخ والنيل؟ النيل، دائما النيل، النيل يأتى بالطمى نصنع منه القلة. النيل تركبه القلة من وجه قبلى إلى القاهرة. النيل يملأ القلة لتبلل بمائه الحلوق الجافة ـ ماذا؟ ماذا؟ ماذا أقول؟ أحكى عن غطاء القلة نحاسى يبرق، أو فضة منقرشة، أو شاش مركزيت مشغول بالخرز والترتر ـ يثقل الخرز حوافه فيزين رأس القلة كالطرحة تزين العروس. وفايزة أحمد تغنى «يامه القمرع الباب». وعمتى تملأ القلل فى الصباح وتعيدها إلى الصينية الصاج، والقلة فى صينيتها على الشباك باردة رطبة تعلن عمار الدار وتضايف الغريب «واتفضل ياسى عبده» والعين مكسورة والثغر باسم واليد يغطيها طرف الطرحة الكريب دى شين الخفيفة فتسرى اللمسة ثم الرجفة ثم الرغبة وترتفع دقات الطبول والزغاريد.

أيها الأشقر المتلعثم الحزين، يا زميل السجن، كل منا وحيد فى زنزانة وحشته. أستمع، عبر الطاولة، إلى حديثك، عن غابات الصنوبر، وعن امرأتك، وعن الجليد، وأستشعر فى أطراف أصابعى ملمس القلة ملمسا خاصا، صلابة حية، ورطوبة خصبة واعدة. أراها تلمع فى الشمس كالجبهة السمراء يكسوها عرق الجهد. أفرد ظهرى، وأميل برأسى إلى الوراء، وأصب من القلة فى حلقى. أعتدل، وأمسح فمى وجبهتى بذراعى، وأظلل على عينى، وأنظر هناك بعيدا، عبر الحقول الخضراء، لأتبين ملامح الهرم الأكبر تخفت وتتضح فى وهج الشمس.

ثقافة الرواية

بنسالم حميش

«مامن شئ لم أره إلا وقد رأيته فى مقامى هذا، حتى الجنة والنار».

حديث نبوى شريف

«التاريخ الكونى نص كلنا مطالبون بقراءته وكتابته دوماً... علينا أن نكتب فيه بدورنا أيضاً».

توماس كارلاريل

استهلال

الكتابة الإبداعية، كما لا يخفى، عملية معقدة متشعبة؛ لأنها لا تقوم على الشعور وحده وإنما أيضاً على اللاشعور بما يعج به من منسيات ومكبوتات. إنها عبارة عن مخاض عسير ولكنه جميل لأنها تروم إما إعادة تركيب الواقع، وإما الدفع به إلى أقاصيه، وإما إلى تذويبه فى ضده وبديله. وفى جميع الحالات تتبدى الكتابة كأنها تحقيق لما لا يتحقق فى الواقع، وسبيلها إليه الرؤيا والفانتزم، أو كأنها وصف لما فى الواقع من عوج ومسخ، وأداتها فيه السخرية والهزل والباروديا. إنها إذن ـ دائماً ـ على موعد مع الواقع من أجل سبر غوره وكشف حسابه فى مرآة قيم أخلاقية وجمالية متأصلة متطورة.

الكتابة الأصيلة، فى اعتقادى، لا يمكنها إلا أن تتفاعل مع مناطق الأصول وما أفرزه التاريخ من أشكال وأساليب كتابية، لا لاجترارها واستنساخها، بل لوضعها على محك التغيير وإثرائها بقيم الحداثة المضافة. إن المسكون بهاجس الإبداع، وبهذا الهاجس أولا وأخيراً، تراه ينظر إلى التراث المعرفى على أنه مادة خام وهيولى أو موضوع شاسع قابل لحمل الصور؛ أى لأن يتحول قطاعيا إلى تحف ولوحات، وذلك عبر قدرات الكاتب الاستيعابية والتخييلية، ومن هنا كم هو صائب ومحق برتولت بريخت حين يقول بأننا لا نعرف إلا ما نعالجه بالتحويل والتغيير.

الكتابة، حسب كافكا، «ضرب من الصلاة»، ولا ريب عندى أنه قصد بهذا التشبيه البعد الروحى الذى على الكاتب ـ المصلى أن يجده ويوجده فى علاقته بالسرمد والمطلق؛ بمعنى أن يتحدث فى الحب مثلاً كأنه أول المتحدثين فيه، أن يكتب فى ما شاء وأراد، لكن دون أن يفقد أبداً شعوره المبهم أن ثمة بين ثنايا كتابته تحديا للموت وذرة من الخلود.

سيرتى مع الكتابة إجمالا أن أهب وجهى لرياح الحياة وأترك كلمات الأشياء تأتى إلىّ فى لحظات انتباهى وحتى فى لحظات سهوى، فآخذ فى إلقائها على الورق لكيلا تتبدد وتذهب سدى، ثم أرجع إليها المرة تلو الأخرى من أجل صقلها وتهذيبها على ضوء فكرة أو رؤيا أحدس جدارتها وبلاغتها.

مجمل الطقوس عندى، أو لنقل العادات، أن أحاول تحقيق ما أقدر عليه من التغور الذاتى فى فضائى المعتاد (أى مكتبى)، وأن أهيئ للكتابة ما تستلزمه من عزلة وتوحد، فلا هاتف ولا لاغية ولا ضوضاء ولا انشغال بشئ آخر سواها. وفى حالة الإعياء أو نضوب القلم، أقضى لحظات استرخاء فى انتظار عودة المداد إلى مجراه.

المتعة، متعة الكتابة فى علاقة المبدع مع نفسه ومع كيانات الكلمات والأشياء، هى الثمرة المطلوبة والثمرة المجتناة. إنها بوصفها نبضاً حيّاً، من طبيعتها أن تتجلى عبر لمع وبوارق، ثم تخبو أو تزول. لذا ترى المبدع يقضى أقسى أوقاته عند احتجابها؛ أى بعد اقتنائها واستهلاكها، كما أنه يقضى فى ترقب عودتها وتجددها لحظات يُتم وقلق. قد يتلهى المبدع فى حالته هاته بتسويد بياض الانتظار بما يعن له من الكتابات التعويضية، التى قد تجلب له بعض المتع الصغيرة، لكن ما إن يستفيق من تلهيه حتى يعود إلى طلب النشوة الحقيقية والعليا، تلك التى يوقنه زخمها وتوهجها أنها معدية، قادرة، لا محالة، أن تمس بشظاياها بعض الآخرين.

أمام أحوال تدهور سوق القراءة وتفشى ثقافة الخدمات المتبادلة والعلاقات العامة، لربما تكون متعة الكتابة هى رأس المال الأوحد والربح الأجدى. لهذا أرانى أزهد، أكثر فأكثر، فيما يسمى بالدفع الإعلامى والمصاحبة النقدية وهلم جرا، لاسيما وأنى عديم الدربة والباع فى هذا الحقل الشائك والملغوم بمتفجرات النرجسيات والأوهام. ويبقى مع ذلك أن وعيى بوسطنا الثقافى يغلب عليه الإحساس بالدمامة والقبح إلى أن يأتى الوقت ببوادر التحسن والانفراج.

١ ـ كلمة عن عطفى إلى الرواية

بالطبع هناك تحيزى للأدب، الذى كان يدفعنى إلى الانكباب على قراءة الأعمال الروائية الكبرى. هذه الأعمال التى رأيت أن معرفتها فرض عين على كل مشتغل بالثقافة ومشتقاتها. غير أن انكبابى على الإنتاج الروائى عامة لم يكن من الكثافة والاتصال بحيث يرغبنى فى إبرام عقد وفاء معه، لا لبس فيه ولا ريب. فقد ظللت زمنا مديدا لا أعود الرواية إلا فى فترات، أو قل عبر حملات متقطعة، فأستخلص أن علاقتى بها هى، فى آخر الأمر، علاقة هواية وفضول لا أكثر. ومعنى هذا أنى كنت أستبعد فكرة أن أكتب يوما قصة، قصيرة كانت أم طويلة. وما كان ينمى إحساسى هذا هو قراءتى لبعض روائيى القرن الماضى كبروست وستندال وبلزاك الذين أقنعونى عبر معارج توصيفاتهم وتفاصيلهم أن الرواية، بما فى الكلمة من ثقل وتوالد، فن صعب المراس ونتاج يتطلب من قارئه صبراً وتفرغا بل زهدا فى ما سواه. أكثر من هذا، قد أتى علىّ وقت صرت أشفق فيه على كل كاتب روائى يتعنى مهمة وضع شخوص وصقل طبائع ومزاجات وإجراء حوارات وبرم عقد، وهلم جرا، فملت إلى الاعتقاد أن كتابة قصيدة أو تحرير دراسة «جادة» أهم وأجدى. ولم تتحسن علاقتى بالرواية وأنا

أنظر فى نتاجها الهائل المهيمن خلال هذا القرن؛ وذلك لأنى أصبحت فى قراءاتى انتقائيا جدا، لا أقتنى رواية إلا بعد إشعاعها أو بنصح من صديق، أو إن كانت تضيء اهتماماتى بالفلسفة الوجودية التى درستها وقتا طويلاً. وهكذا قرأت سارتر وكامو ومالرو وغيرهم. وباختصار، فقد بقيت فى هذا المجال طيلة عهد دراساتى الجامعية، قارئاً متراخيا وغير وفى. كنت أستسهل مطالعة الشعر والإنتاج فيه. فى الشعر، لا سيكولوجيات تحلل وتشرح ولا حوارات ولا عقد وأحداث. فى الشعر السيادة للذة والصورة، وعلامات الطريق تنصح بالاقتصاد والاختزال. ولما جربت هذه العناصر وتعلقت بها، صرت أردد مع نفسى أن الشعر هو المطلق، وما سواه كالرواية والقصة القصيرة والكتابة المسرحية أجناس دخيلة على ثقافتنا العربية؛ كما استطبت الإقامة فى الدعوى أن المخيال العربى لا يواتيه إلا القصيد، وأن ـ خارج القول الشعرى ـ لا قدرة له على الرواية بوصفها كتابة وهندسة مفتوحتين على التاريخ، تحركان فيه الشخوص والأمم والأجيال والجيوش، على طريقة مارجريت ميتشل ودستويفسكى وتولستوى، وغيرهم.

طبعاً، هناك روائيون عرب وفى طليعتهم نجيب محفوظ، كان لأعمالهم فضل إزاحة تلك الأوهام والغشاوات عن ناظرى، إلا أننى كنت أرى، وأنا فى طور القراءة والاستيعاب، أن نجيب محفوظ مثلاً، ورغم غزارة نتاجه، بقى فى الغالب الأعم متشبثاً بالنهج نفسه، لم يحد عنه كثيراً بعد ثلاثيته التاريخية المطلعية، وهو المسمى بنهج الواقعية الاجتماعية التى ليست، كما نعلم، هى كل شئ فى تجارب الكتابات الروائية. عند هذا الروائى العظيم، العزيز علينا، قد نقول إن نهجه لم يصبه أبداً الوهن والبوار، غير أن أمر استعارته منه والنسخ على منواله أو فى حماه بدا لى نوعاً من المحاكاة العسيرة بل المستحيلة... أما عودتى الجديدة إلى القراءات الروائية، المصحوبة بتفكيرى فى تجريب الإبداع الروائى، فلم تبدأ إلا انطلاقاً من مطلع الثمانينيات، وتم لى هذا بفضل عوامل «موضوعية» وأخرى ذاتية. فالأولى كانت مشاهداتى لبعض مسرحيات شكسبير وأفلام مقتبسة من روايات، أهمها (**الإخوة كرامازوف**) و (**الجريمة والعقاب**) لدوستويفسكى و (**زوربا اليونانى**) لنيكوس كازنتزاكيس و (**اسم الوردة**) لأمبرتو إيكو... وقد كان لهذه المشاهدات وقع المحفز الكبير الذى أيقظنى من سهوى عن فعاليات الكتابة الروائية والمسرحية، فرجعت إلى النصوص قارئاً، وصرت كلما تقدمت فى قراءتها، تيقنت ـ ودائما صحبة الكتاب المذكورين ـ أن الفواصل بين الرواية والفلسفة من جهة، وبين الرواية والتاريخ من جهة أخرى، لهى أضعف من خيوط العنكبوت. وهكذا كونت لنفسى بوصلة سميتها الرواية التاريخية ـ الفلسفية، وصرت بها أختار وأنتقى، وعليها أعول لتنظيم قراءاتى ومحاولة التغلب على ثغراتى فى مجال تمثل الأعمال الروائية الكبرى واستيعابها... أما العوامل الذاتية، فهى اختصاراً:

ـ إنى لم أعد أرتاح إلى النتاج الذى يصدر عموما تحت غطاء الدراسات التراثية و «الفلسفية». فهذا النتاج صارت تستبد به إما الكلاميات الجديدة المرسلة ذات القوام الدينى، وإما الدعوات العلموية ذات النهج التبشيرى. وهو فى كلتا الحالتين يلتقى عند البرهانيات «الأعرابية» والدوغمائيات المتشنجة (كما نعرفها أسفله).

ـ تأثر تجربتى الشعرية، كتجارب مغربية وحتى عربية كثيرة، بمأزق سوء التواصل المقام من طرف عوامل اليتم والتهميش التى آل إليها القول الشعرى فى زماننا، كما من طرف جمهرة النقاد، الذين لا شغل لهم سوى إقامة الحواجز والمتاريس أمام ارتيادات القصيدة لحقول الممكن، ولا همّ لهم إلا السهر على إخضاع الشعر للقيود والضوابط الكبحية أو لتأشيرات المرور والتنفس...

أضيف هامشا حول عامل جد ذاتى أقلقنى حقاً فأخذته بعين الجد، وهو أن ابنتى إذ ذاك صارت تأمرنى: «احك لى قصة حتى أنام». فشرعت أحفظ بعض أحسن القصص القصيرة فأحكيها لها حتى أنومها بها... فكم هى إذن متأصلة حاجتنا الفطرية ـ كما أظهر القرآن الكريم والكتب المقدسة الأخرى ـ إلى سماع «أحسن القصص» والتمتع بها والتمعن فيها!

بشىء من التباعد الزمنى، يتبين لى الآن أن عطفى إلى الرواية لم يحدث فى الحقيقة فجائياً أو بين عشية وضحاها، بل بعد سنوات طويلة من الترقب والتهيؤ والتشذر، تخللتها جهود استيعابية ولحظات اختمارية فى حقل اللغة ـ الأم، كما فى مرافق الثقافة المتعددة المتفاعلة. وقد تمخض عن كل هذا وضع روايات رضيت بنشرها مقابل نصوص سابقة عليها لم أنشرها بسبب ما رأيته ضعفا بنائيا أو سرديا فيها... اقتناعى ـ وربما تعلمت هذا عند كتّاب كنيتشه وفلوبير ـ أن الترشح لممارسة الكتابة الإبداعية، فى الفلسفة كما فى الأدب، لا يصح إلا بقدرة المبدع على نقد عمله ـ قبل صدوره ـ على نحو لا هوادة فيه ولا تخفيف.

ختاماً، من موقع تجربتى الخاصة، أرى أن الالتقاء بهذا الجنس الفنى أو ذاك لا يحصل بفعل التخطيط والمداولة بقدر ما يتولد عن عناصر عدة؛ كعمل اللاوعى واختمار الرؤى الفكرية والجمالية وصيرورة الذات الثقافية. ولعل فى هذه العوامل تكمن الحوافز والممهدات التى سيدت الرواية فى حقل إدراكى واهتمامى منذ أكثر من عقد، فصارت عندى عبارة عن مرصد للعلاقات والتحولات المجتمعية والإنسانية، ووعاء أضع فيه ما طاب لى من نصوص صادرة عن احتكاكى بالعالم والثقافة وعن نسيج روابطى الوجدانية الحميمية باللغة. وإن كان من حافز نظرى خصوصى أعيه أشد الوعى فهو المتمثل فى يقينى المتزايد بضرورة ترسيخ البعد الجمالى فى حياتنا العربية، هذا البعد الذى من دونه لا انتقال لمجتمعاتنا من البداوة والحداثة المزيفة إلى الحضارة الفاعلة المستحقة، ولا فكاك لفكرنا من أدوار الوثوقيات الضاغطة والتمذهبات المتعصبة العنيفة.

٢ ـ أوعية ثقافية متواصلة

لنتذكر ما كان عليه المثقف فى العصور الكلاسيكية، سواء فى ثقافتنا العربية الإسلامية أو فى الثقافات الأوربية. ففى حقل الفلسفة مثلاً، هناك أعلام كالفارابى وابن سينا وابن رشد، كانوا متعددى الانشغالات ليس فى فروع الفلسفة فحسب، وإنما أيضاً فى حقول من العلوم الدقيقة فى عهدهم، كالفلك والطب والرياضيات. وكل ذلك تيمنا واقتداء بمن كانوا يسمونه المعلم الأول، أرسطوطاليس، الذى كانت منظومته المعرفية تتسم بكثير من السعة والعمق. ومثل هذا النزوع الموسوعى ظل يعتمل إلى هذا العهد، رغم تراكم العلوم وتشعبها، عند مبدعين كبار توفقوا فى حمل ثقافة واسعة متناغمة واستثمارها فى أجناس كتابية عدة، ومنهم فى هذا القرن فقط بورخيس ومالرو وسارتر وماركيز وكالفينو وإيكو، وغيرهم. إنى أذكر هؤلاء الأعلام بوصفهم نماذج للتمثل والقدوة، وأحاول قدر المستطاع التشبع بمفهومهم للثقافة والإبداع. وهكذا أنزع فى مجال العلوم الإنسانية تحديدا إلى تقوية فضولى وتوسيع مشاربى، مع مراعاة ما أعتبره أساسيا؛ أى توافر التجانس بين مختلف المرافق التى أهتم بها، معتبراً إياها أوعية متواصلة يفضى بعضها إلى بعض ويحيل إليه. وهكذا هو الأمر ـ كما أفهمه ـ بالنسبة إلى علاقة التاريخ بالرواية، وعلاقة الرواية بالشعر، وعلاقة الحكى بالحوار المسرحى، وما إلى ذلك. فهذه الأجناس متداخلة متكاملة، ولا يمكن إذا ما استعملت بقدر من الذكاء والفطنة إلا أن تغنى العمل الأدبى عموما.

تعدد الاهتمامات ليس التشتت، بل هو استعمال أوتار يحاول العازف عليها أن يلحن ما يشبه القطعة الموسيقية التي يبتغى بها التواصل والتأثير وخدمة قيمتى الحق والجمال . والعبرة كل العبرة بالخواتيم والمنتوج.

أما وسطنا الثقافى ، المغربى خصوصا ، فالظاهر أنه يرفض قبليا تعدد الانشغالات والمواهب عند الكاتب الواحد، ويعمل بنوع من الشح والتقتير؛ أى بمنطق ثقافة الندرة والقلة. وهناك مفهوم حرفى نقابوى عن الثقافة مازال يعشعش فى دماغ كثير من الفاعلين والمتلقين والنقاد. فالشعر، كما تقرر وتكرر قوله فى الماضى، هو ديوان العرب، والغالب على ظن الكثيرين اليوم أن الرواية صارت هى سجل إبداع العرب المعاصر، كما لو أن الشعر والنثر الروائى جنسان متضادان متنافران لا يمكن ولا يجوز أن يلتقيا فى حقل التجاذب والتناسل والتكامل. وهذا فى نظرى اعتقاد تظهر معاطبه أمهات الأعمال الإبداعية، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (**الإلياذة**) و (**الأوديسا**) لهوميروس و (**الكوميديا الإلهية**) لدانتى ومسرحيات شكسبير وكتابات جوته، إضافة إلى النتاجات المخضرمة لأعلام أوربيين معاصرين مذكورين أعلاه، وغيرها من الأعمال التى حققت فيها ضروب الفكر والكتابة زواجاً رائعاً سعيداً واغتنى معها الحكى بالصورة والسرد بأفانين التخييل والفكرة بالشعرية... إلخ. وهذا الاغتناء وذاك الزواج المتوفران فى كل كتابة أدبية كلية، نجدهما قائمين فى أمهات الإبداعات الكلاسيكية، عند الجاحظ والتوحيدى والمتنبى والمعرى وابن عربى، وغيرهم. لهذا، أرانى أجيب عن سؤال التخصص عامة باستحضار حتى نماذج أقطاب فى العلوم الدقيقة، أغنوا تخصصاتهم بالتفتح على ما سواها كالفيزيائى ـ الشاعر ـ الفيلسوف جاستون باشلار، أو كالرياضى ـ المنطيق ـ الفيلسوف برتراند راسل؛ وأرانى أجيب عن السؤال نفسه إذا تعلق بى: إنى متخصص فى الخلدونية وبالتدقيق فى الميرينيين والقرن الثامن الهجرى بالمغرب. وما عدا هذا فإنى أكرر بتصرف بيتا لابن عربى: «أدين بدين الخلق أنى توجهت / ركائبه فالخلق دينى وإيمانى». فإن أدركت كنه الإبداع واستثمرت كل كيانى فى مراودته وممارسته، فلا فرق عندى أن يأتينى قصيدا أو نصا نثريا. وحتى فى قراءاتى، يحصل لى أحيانا أن أكتشف شاعرية فائقة متألقة فى ثنايا نصوص روائية، أو أن أقرأ شعرا فأسجله فى أفق انتظار حكى قصصى، كما حدث لى سابقا مع أبيات للحلاج هى:

نديمى غير منسوب إلى شئ من الحيف ... سقانى مثلما يشرب فعل الضيف بالضيف

فلما دارت الكأس دعا بالنطع والسيف ... كذا من يشرب الراح مع التنين فى الصيف

كما أن الأمر نفسه حدث لى مؤخرا مع أبيات للمتنبى تقول:

أحنُّ إلى الكأسِ التى شربتْ بها ... وأهوى لمثواها الترابَ وما ضمّا

بكيتُ عليها خيفةً فى حياتها ... وذاقَ كلانا ثكلَ صاحبهِ قدما

أتاها كتابى بعد يأسٍ وترحةٍ ... فماتت سرورا بى فمتُّ بها غمّا

حرامٌ على قلبى السرورُ فإننى ... أعدُّ الذى ماتت به بعدها سمّا

ومازلت أقف وقفة تأمل أمام الكتاب القاتل المشار إليه طى هذه الأبيات، وأحاول تخيل قصة فحواه غير المروية فى منطوقها.

٣ ـ ملتقى مفاهيم الرواية

الحديث فى مفهوم الرواية بل مفاهيمها، من أين شددت على أطرافه وتلابيبه وعرضته على حقل إدراكى ونمثلى؟

إذا كانت الأعمال بالنيات والقصود، فإن الرواية بوصفها عملاً واعياً بهويته، مدركاً لأدواته وأساليبه، لم يفرض نفسه إلا فى عصر النهضة الأوربية، مع سرفنتيس الذى قال عنه ميلان كونديرا فى (**فن الرواية**): «ليس للروائى أن يكشف حسابه لأىّ كان، إلا لسرفنتيس». والحديث فى الرواية بعد ذلك يجد أهم محطاته مع بعض أعمال عصر الأنوار، منها (**جاك القدرى**) لديدرو، وإلى حد ما (**كانديد**) لفولتير. إن هذه الأعمال الرائدة وأخرى من مستواها ـ وهى قليلة ـ قد مهدت لظهور الرواية بوصفها جنسا خصوصيا مستقلاً خلال القرن التاسع عشر الأوربى، فاتسعت مساحة نفوذها وتطورت رؤاها وتقنياتها، وذلك بفضل روائيى الواقعية الاجتماعية والمذاهب الطبيعية والرومانسية، حتى إذا حل قرننا هذا أخذ الجنس الروائى فى الترسخ والاغتناء، مع أعمال الوجوديين وأصحاب الرواية الجديدة والواقعية السحرية... إلخ.

إجمالا، يجوز القول بأن تاريخ الكتابة الروائية الحديثة انطبع عبر فتراته المختلفة على نحو ما بالبنية السوسيو ـ ثقافية والإيديولوجية المتداولة. وهكذا أظهر باختين مثلا تأثر دوستويفسكى بنمط الكرنفال فى أغلب أعماله الروائية، وذلك من خلال تعدد أصواتها ومشاهدها وثراء مضامينها وأشكالها. كما أن جولدمان أبان بدوره عن التوافق بين الشكل الروائى عموماً والعلاقات الجديدة بين الأفراد والجماعات، وبينهم وبين الأشياء والأمتعة داخل المجتمع الرأسمالى المتسم بالتنوع والتعقد والطبقية... إلخ. وما أكثر النماذج التى تدلل، من جهة أخرى، على اقتران حدثية الرواية وحداثيتها بزمانية لاميثية (أو لا ملحمية؛ أى بتاريخية إنسانية تنسج حبكتها المحايثة علاقات شخوص آدميين يعيشون فى المعترك الوجودى حالات ومواقف، كالتنافس على ارتقاء السلم المجتمعى وتفعيل إرادة القوة (ستندال، بلزاك، محفوظ)، أو التمرد على العادات والأحاديث الجارية (جويس، جيد)، أو اللاتفاهم واللاتواصل (وولف، سيلين، كامو)، أو تشيؤ الروابط بين الكائنات (أصحاب الرواية الجديدة)... إلخ. وهكذا فإن الحالات تلك هى التى يرصدها الروائى بالحدس والمعرفة وحتى المعاناة، ويصهرها فى رؤى تتحدد بها أشكال التعبير وتقنياته الإجرائية الخاصة.

إجمالا، تبدت لى الرواية فى الغالب الأعم عبارة عن مسرح حى بالأهواء المصطدمة والاستيهامات وبالرغبات والأفعال المتضادة أو المنتكسة؛ وما يحقق شرط إمكان الحكى الروائى هو اتسام هذا المسرح الحى بالدراما بوصفها عقدةً متحركة وبعداً ملازماً للوضع الإنسانى.

فى سياق تحيزى للرواية رأيت من الصواب الإنصات إلى بعض معاديها الكبار، أمثال أندريه بروتون وبول فاليرى وشيبورون، الذين عبروا عن تذمرهم من أدب القرن التاسع عشر الروائى، ومن الرواية عموما، وذلك من حيث إنها تنبنى على وصف العرضيات المتكررة المملة، المتلفة لمعنى الوجود الأقصى أو المطلق، كما على ثالوث الحبكة ـ الصراع ـ الحل، القائم مقام العقيدة الثابتة. لكن الجدير بالإشارة أن السبق إلى ذلك الموقف المتذمر من الرواية كان لبروست نفسه الذى بنى كتابته الروائية الجديدة فى (**البحث عن الزمن الضائع**) على قراءة العلامات والدلالات فى زمنية الحياة الباطنية وتظاهراتها. وبالتالى فالراجح أن التذمر المذكور لم يكن من الرواية فى حد ذاتها بقدر ما كان من الروائية le romanesque؛ أى هذه الغنائية الجياشة والميلودرامية الجادة العابسة كما عند بعض روائيى القرن الماضى، أو إنها هذا الإسهاب والحشو فى الوصف الذرى للأشياء

والديكورات على امتـداد صفحات طويلة مملة، اعترف رولان بارت أنه كـان يقفـز على أغلبهـا فى قـراءته لبلزاك.. إلخ.

فى سياق التحيز نفسه حاولت أن أفهم مواقف أصحاب الرواية الجديدة أو المضادة بوصفها مغامرة فى مجال الدال، تعطى الأسبقية للأشياء على الشخصيات، وتستقى تقنياتها من وقوفها ضد التحليلات السيكولوجية واللغة المجازية والغنائية وضد التضخم الفكرى والكلامى ودعوات الوجودية الملتزمة. غير أن جماعة الرواية الجديدة قد تأثروا هم أنفسهم ـ بشكل متفاوت ـ بروائيين كبروست وجويس وفولكنر و وولف وكافكا، وكذلك، وبالأخص، بفن السينما من باب قدرته على الموضعة والتحديد والقياس والوصف؛ أى على أشكال تملك المكان والزمان.

هكذا، إذن ، يظهر تاريخ الرواية الحديث بوصفه صيرورة جدلية تتقدم وتغتنى بتدافع حلقاتها وحتى بدينامية معارضاتها وأضدادها. وهذا ما بات يفطن إليه ويدركه منذ بورخيس روائيو الواقعية السحرية والتاريخ المتخيل.

على ضوء ما استبطنته وفهمته فى تاريخ الرواية الحديثة ونقدها، لى أن أقول إنه ليس لدى مفهوم جاهز ثابت أجر به كتابتى الروائية أو أسلطه عليها. كل ما هنالك هو أنى أترك الممارسة نفسها تفرز لى تصورا يلائم إلى حد ما تكوينى الشخصى فى الفلسفة والتاريخ ويقدر على استيعاب عنصرى التجربة والمعاناة. غير أن هناك فى اعتقادى عملة قوية للجنس الروائى تقوم فى صفتى الانفتاح والحرية.

الصفة الأولى تتمثل فى قابلية ذلك الجنس لضم أجناس قولية أخرى كالشعر أثناء اللحظات الانفعالية والدرامية العليا، وكبعض الصيغ المسرحية وحتى السينارية فى الحوارات ولوحات الوصف. فلكل مقام مقال، والمهم هو أن يعرف الروائى كيف يستعين بهذا القالب أو ذاك بحسب قواعد المناسبة والكياسة. والغاية من حيث الشكل تظل هى كسر أحادية السرد الخطى وتبديد أى رتابة فى المناخ الحكائى... أما صفة الحرية، فقد وجدتنى أثبتها فى الكتابة الروائية بقدر ما أقف على تعثرها واضطرابها فى الشعر السائد عموماً. ففى تلك الكتابة لا هراوات عروضية تلاحقك ولا لزوميات السجع والقوافى ترهب حساسيتك وخيالك. إن الصفحات معها كمساحة حرث تأتيها أنى شئت، أو كأرض بور تبذرها بما شئت وتوصى بها كل الفصول... وبهذا القول أعلم الآن أننى إنما أقيم بجوار الاختيار الداعى إلى الرواية بوصفها كتابة تجريبية كلية تتحرك فى خضم الحياة والأشياء وبالتالى فى ملتقى وتقاطع الأجناس.

الانفتاح والحرية، إذن ، وجهان لعملة واحدة، لم أجرب قدرتها على تفجير طاقات المخيلة وإمكاناتها مثلما جربتها فى الكتابة الروائية. فالتخييلية (أو المخيالية) القائمة على استثمار الذكرى والفانتازم والمعيش، للروائى أن يخلق شخوصا من لحم ودم، ويهبهم الوجود الذى يريد، ويحركهم فى المكان والزمان حسب رؤى وغايات يتقصدها أو يعول فى بلورتها على ما يحبل به الحكى من صدف سعيدة ومن حملات وفورات. لكن عمل المخيلة الثرى المخصب يبقى مداهما بخطر متاخمة الخبط والشطط أو السقوط فيهما، كأن أحكى أشياء لا تلمح إلا باستحالتها المطلقة أو حوادث لا يستسيغها الذوق والاحتمال. فلابد إذن للمخيالية أن تعمل بنوع من الخفة والرقة وأن تؤمن ثقافياً مصداقيتها وفعاليتها. ولا أراها تحقق هذا إلا بالتواطؤ والتفاعل مع نصين؛ هما فى رأيى أهم النصوص الدافعة المخصبة: النص الفلسفى والنص التراثى ـ التاريخى.

٤ ـ عن النص التراثى ـ التاريخى

التراث هو ما أستطيع قراءته وفهمه من مقالات العرب قبل الإسلام وبعده فى مختلف أطوارهم التاريخية. والمقالات تلك تندرج إجمالا فى أهم مكونات الثقافة العربية ـ الإسلامية المكتوبة، وهى الأدب والتصوف، وما يصطلح على تسميته بالعلوم النقلية والعلوم العقلية. ويلحق بهذه المكونات كل تعبير أو فن ينتسب إلى الأدب الشفوى أو إلى الإنجازات اليدوية فى المعمار والخط والزخرفة...إلخ.

العلاقة بين الروائى العربى والتراث تبدو لى من حيث المبدأ ضرورية لازمة. فالتراث قطاعيا أو فى أهم مرافقه يمثل الحقل الطبيعى لتكونه اللغوى والذهنى، كما أن التراث يشكل ذاكرة ومرجعا لشخصية الروائى القاعدية وتعريفا لظهوره فى العالم... إن من لا يعى تلك العلاقة ينساق سرا أو جهرا إلى ممارسة حداثة مهزوزة أو عدمية سائبة غير مسؤولة. كما أن من يعارض التراث أو يعرض عنه باسم «المعيش» يجهل أو يتجاهل أن هذا التراث بمرافقه الأدبية (شعرا ومقامة) والصوفية تحديدا، إن هو إلا خزان المعيش بامتياز، وبالتالى فليس لأحد وصاية أو «منوبول» احتكارى على المعيش يخول له حق حصره فى بوتقة الحاضر الآنى، وبالتالى تصريف الكتابة هلوسات وسيرا ذاتوية.

أحسب أن كل شئ تراث؛ أى تاريخ، إذ حتى ما ننتجه حاضرا يأتى عليه وقت يحوله إلى تراث. وككل نسق تاريخى، يتعرض التراث فى تقلبات الزمان وتغير الشروط والأحوال لاختبار الديمومة والبقاء، فتبرز منه أعمال أعلام تمنحها قوتها الذاتية الفائقة نفوذا عابرا للأمكنة والأزمنة، ثم تقيم «سانكرونيا» فى بعد يعرف كنهه ومداه كل مبدع خبير، ألا وهو بعد «المعاصرة اللازمنية»، الذى يضم إليه وتلتقى فيه وجوه الإبداع والخلق المشرقة من ثقافات كل الأحقاب والآفاق.

التاريخ بوصفه «علما» أو «فنا» فى الثقافات التى مارسته، ظهر أصلاً بوصفه رواية موضوعها الخبر. والخبر فى التاريخ العربى ـ الإسلامى مثلا صنفان: صنف لا ينفع معه إلا القول مع ابن كثير «فالسعيد من قابل الأخبار بالتصديق والتسليم»، ومن قضاياه، كما طرقها مؤرخونا القدامى وعلى رأسهم الطبرى: فى أول ما خلق الله القلم أو الظلمة، وأيهما أسبق: النهار أو الليل/ فى ترتيب ما خلق الله فى الأيام الستة / الروايات فى خلق إبليس وآدم، قصص الأنبياء والرسل... إلخ. أما الصنف الآخر فهو القائم بالتواتر أو بالشهادة والوثيقة، ومنهج الكتابة فيه قبل ابن خلدون والمقريزى، لا يعدو أن يكون المنهج السائد فى علم الحديث؛ أى الرواية المشروطة بمبدأ التعديل والتجريح لتمييز صحيح الروايات من منحولها وفاسدها، وتمكين الإسناد، الذى هو «خصيصة هذه الأمة»، من الاعتمال والاتصال. غير أن مجمل الروايات المقبولة بالتصديق الإيمانى أو تلك التى يعوزها الإسناد أو تلمع باستحالتها وتخرق العادة والتقبل العقلى كقصة بناء مدينة إرم وسط اليمن بأمر من شداد بن عاد، وقصة بناء الإسكندرية من طرف ذى القرنين الإسكندر المقدونى، وقصة تمثال الزرزور، وقصة سجلماسة «مدينة النحاس»، وغيرها مما تناقله مؤرخونا القدامى بمن فيهم إمامهم المسعودى، كل تلك القصص المروية، إضافة إلى ما هو معروف من قصص السير والملاحم و (**ألف ليلة وليلة**)، يحق للروائى اليوم أن يتمثل أقواها معنىً وأجملها مبنى، مسجلاً إياها فى سجل الإرهاصات والتلمسات الروائية قبل بروز مفهوم الروائى ـ الكاتب ورسوخ الرواية بوصفها مشروعا قصديا وجنساً واعيا بذاته وهويته، منتجاً لعمله وأساليبه وشكوله.

إجمالاً، النص التراثى التاريخى، المكتوب منه والشفوى: أى نص أعمر منه وأغنى بالواقعات والحالات والتجارب! وأى خزان أوسع منه لفرص إقامة الدلالات وتحريرها! لكن مثل هذا العمل الصعب المراس لا يوطد

لظهور ثمراته اليانعة الممتعة إلا العكوف على تحصيل المواد التراثية التاريخية وتدقيقها والاشتغال بقوة التنقيب والاستيعاب، وهذا ما ضرب عليه مثالا فائقاً جوستاف فلوبير فى روايته الرائدة (**سلمبو**) أو أومبيرتو إيكو فى رائعته (**اسم الوردة**)...

٥ ـ عن النص الفلسفى

أى نص فى الفلسفة أقصد؟

إن أقرب النصوص الفلسفية إلى وظائف الكتابة الروائية وفعالياتها ليس النص الشمولى النسقى، أو ما كان على شاكلته، إذ كيف نريد للروائى أن يستقر فى نسق ما ويطمئن إليه، أو أن يعمل هو نفسه على تشييد منظومة فكرية يحتمى بها ويتكلم. الكتابة النسقية تعبئ مبادئ الاستمرارية والكلية والعقلنة المهيمنة، فتنشد التمامية والانغلاق؛ أى حشر الحياة فى كلية تحدد ماهيتها وتبرمج ديمومتها وخفقها. وهذا ما جعل أنجح فيلسوف نسقى، هيجل، يقول إنه آخر الفلاسفة: آخرهم لأنه وضع الأطروحة وضدها، وأطل على أتباعه ومعارضيه من شرفة تركيبه آمنا، معداً كل حالات اختبار الوجود لحظات زائلة فى سيرورة اقتراب الروح من المثال وانصهار التاريخ فى المطلق. المعطيات الوجدانية من شرفة هيجل كلها شئ، الفرد كله بكل معاناته وتجاربه كله شئ، وعى الأنا بذاته وبالخارج والآخر وعى شقى لأنه مطبوع بالانشطار والتمزق، فهو كله شئ؛ وكل هذه الاغتيالات المثالية هى من أجل غاية لا تعنى أحدا ولا يطلع عليها أحد، ألا وهى حياة الكل وانتشاء الوعى الشمولى بذاته. هكذا يسقط الفرد ليعيش النسق وتتخلص المثالية المطلقة من المكابدات أو شوائب المعيش، فترتاح إلى انسجام مقدماتها مع خواتمها، وتنعم بتسلسل تدبيراتها ومنطقها.

مع ما عرفته من أنساق فلسفية، لم أتمرن إلا على شئ واحد: تيسير البناء الروائى وهندسة الحكى، وما عدا هذا فإنى أمامها، وخصوصاً ما منها وجد ترجمته فى أنظمة سياسية كليانية ساحقة، أنزع إلى إيثار النص الفلسفى اللانسقى؛ أى المقطعى الشذرى، الأنجع والأجدى فى مجال اختبار الوجود وتوليد الأفكار والرؤى؛ أمام تلك الأنساق أرانى فى صحبة الوجوديين أهتف جهرا أو خفتا: عاش الفرد! هتاف من أجل الفرد وليس الفردانية. طاقات الفرد الذاتية وهى على محك تجربة المعنى والعلاقة بالعالم والآخر، ذلك ما بت أبوئه مكانة مخصوصة فى انشغلاتى. والسبب أنه «مادام الإنسان يحيا، كما سجل سورين كيركجور، فلن ينتهى التناقض والألم والصراع... ولن ينتهى ذلك كله مادام الإنسان فى الوجود. أما فى السرمد فكل شئ يفسر».

إيمانى أو تعلقى الفكرى بالفرد، هو الذى حدا بى، على مستوى الكتابة، إلى إدراك إمكانات الرواية التعبيرية ونجاعتها التبليغية، فى مجال خلق شخوص وتتبع منحنيات حياتهم من خلال أنسجة العلاقات والعقد التى يتحركون فيها. وبالطبع ليس ضروريا أن يكون الفرد ـ الشخصية بطلا بالمعنى الملحمى أو التقليدى للكلمة، بل يحسن أن يتظاهر بوصفه عنصراً حياً متكلماً عاملاً داخل مجموعة بشرية، يتفاعل معها ويبعث عنها صورة أو شهادة تستحق فى نظر الروائى الالتقاط والحكى.

بمعان كثيرة، أدرك أن للرواية علائق مدلولية وثيقة بالفلسفة اللانسقية، الوجودية والحيوية، التى تحفل بأخصب مراتع التفكير فى قضايا الإنسان، وهى فى صيغها الحادة أو القصوى تتعلق أساساً بإشكال المعنى (أو اللامعنى) فى جدلية الحياة والموت، المتمظهرة مثلاً فى ثيمات دوستويفسكى وتولستوى المعروفة: الإنسان والشر/ الإنسان والحرية/ الإنسان والله، وهى ثيمات أمهات تتفرع عنها أخرى كثيرة، كالحرب والثورة والسلطة

أو كالحب والقلق والانهيار النفسى وخراب التواصل بين الذوات... إلخ. وإذا كان الحضور الفلسفى فى أعمال ذينك الروائيين قويا، كما رصده وحلله كثير من النقاد، فإنه ليس أقل اعتمالا عند كتاب كبار لاحقين، أمثل عليهم باثنين فقط، هما نيكوس كاز نتزاكيس ولويس خورخى بورخيس. فالأول فيلسوف التكوين، تأثر كثيراً بالمذهب الحيوى (نيتشه وبرجسون) إضافة إلى المذهب البوذى. وهذا التأثر وجد عنده إطار استقبال مواتٍ فى إحدى أهم روافد ثقافة اليونان القديمة، ممثلة فى فكر هيراكليدس الشعرى وفى الأبيقورية أو مذهب اللذة (إيدونى) والسعادة (إيفديمونيا). ولعل أقوى وأجلى استثمار للبعد الفلسفى عند كاز نتزاكيس يعمل فى رائعته (**حياة ومغامرات أليكسيس زوربا**)، وذلك على مستويات عدة، منها مثلا ما كان عند سقراط والمفكرين قبله عبارة عن مولد حرارى وسماد للنهج الفلسفى؛ أى المساءلة والتعجب والدهشة أمام أشياء الحياة وظواهر الوجود والكون. وهكذا نرى زوربا يعبر عن ذلك بشكل عفوى حار، إذ يتحدث مبهوراً عن الكواكب والأشجار أو الأحجار المتدحرجة، كما لو أنه يراها للمرة الأولى («بروتى فورا نافليبو»)، كما يقول فى لغته البسيطة الشيقة. أما بورخيس الذى كان ينكر انتماءه إلى أى نسق فلسفى، بحكم أن النسق فى المعرفة والفكر يقوم على الغش، كما رأى ذلك نيتشه من قبله، فإن ما يقربه فى غير ما موضع هو أنه فى أعماله كلها لم يفعل شيئاً آخر غير التنقيب فى الإمكانات الأدبية لنظريات فلسفية مثل العود الدائم والمثالية، علاوة على أنه كان يشتغل بثيمة نفى الأنا والمكان أو بثيمة معارضة الزمان، وإن باعتبارها طرائق للتلهية أو السلوان... لكن ما يجدر تأكيده عليه بإلحاح هو أن أولئك الكتاب لم يتوفقوا فى علاقتهم بالفلسفة إلا لأن فنهم الحكائى والروائى كان من الجدارة والعمق بحيث جنبهم الوقوع فى أساليب الخطابة والإقناع أو فى زلات الرواية ـ الأطروحة.

٦ ـ التخييل الإبداعى والحاجة إليه

لعل أول من مارس التخييل التاريخى بشكل مقصود وخارج المرجعية الملحمية الهوميرية هو هيرودوت الإيونى (أبو التاريخ، المتوفى فى ٤٢٠ ق.م)، وذلك فى كتابه المعروف (تواريخ) حول الحروب المديدة بين اليونانيين والفرس. وقد لقب هذا المؤرخ بـ «الكذاب»، لأنه فى حكاياته عن بلدان جال فيها، كفارس ومصر، كان من حين إلى آخر يلجأ إلى «الكذب» إما للتغلب على تعذر الخبر أو عجزه عنه، وإما قصد تشويق سامعيه وتزيين مروياته. ويبقى أن نص هيرودوت، بالرغم من نقائصه فى باب الدقة المعرفية، هو من الروائع الأدبية والمحاولات الجميلة فى مجال تقريب الشقة بين الحدث والخيال وبين الواقع والممكن.

الشهادة أو الوثيقة التاريخية كيفما تعدد حضورها وتجلت فعاليتها، لا يمكنها بأى حال أن تغطى مجالات الروح واللاشعور أو الحياة الباطنية بوجه عام، كما أنها لا تطال أيام وأعمال أصناف مجتمعية بكاملها، ناهيك عن الأدبيات الشفوية والمرويات اللامكتوبة. فهناك، إذن، مغارات وهوامش كثيرة لا اهتمام ولا طاقة للمؤرخين بها. وبالتالى فإنها عند فاعلى الرواية الثقافية تقوم مقام زادهم القوى ومرتعهم الخصب المتجدد.

بناءً على ما تقدم، أقول عن روايتى الأخيرة (**العلامة**) ما لاحظه زكريا تامر ويوسف الشارونى وخوان جويتيسولو على روايتى الأولى (**مجنون الحكم**) من كونها ليست رواية تاريخية بالمعنى التقليدى للكلمة. ففى الروايتين معاً، لم أقم كتابتى على خطية سردية تتعبد الكرنولوجيا والتحقيب التاريخى المتداول ولا على لزوق بمادة تاريخية ما. كما أنى فى العملين معاً وجدتنى قوى الشعور بالحاجة الحيوية إلى التخييل وإعماله فى سياقات المحتمل والممكن، وذلك لتحقيق فنية الرواية من جهة، ولتجاوز الثغرات والبياضات الكثيرة فى النص

التاريخي الإخباري، من جهة أخرى. وإذن، فالروايتان ليستا تاريخيتين، بل في التخييل التاريخي، وهما عبارة عن لوحات متداخلة أو أوعية متواصلة، توحي كلها بأزمنة متعالقة متقاطعة، وليس بزمن واحد محدد، زمن الرواية التاريخية التقليدية كما عند موروا أو جورجي زيدان وعلي باكثير.

إشارةً إلى نموذج محسوس واحد هو (**مجنون الحكم**)، أقول إن هذه الرواية كانت في البدء قصيدة طويلة **فات أن قرأت بعضها في مهرجان شفشاون للشعر سنة ٨٢؛ غير أني شعرت بالتدريج بضيق القصيدة وعجزها** عن احتواء ربع قرن مهول استغرقه عهد أعجب وأطغى خليفة في تاريخ العرب الوسيط (٣٦٨ ـ ٤١١هـ)، هو أبو علي منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله)، العبيدي الفاطمي، المغربي الأصل، المصري المولد والدار والمنشأ، الذي أجمع المؤرخون على أن خلافته كانت «متضادة» وسيرته عجيبة، وأفعاله «تشيب لها النواصي» وتتحير في فهمها وتعليلها عقول الناس من عامة وأكابر، وهو إلى عهدنا هذا مؤله في عقيدة الدروز. وإذن، لما رأيت أن القصيدة تختنق أمام هذا الطاغوت الفريد من نوعه عربيا، والشبيه من وجوه بإمبراطوريين رومانيين، نيرون وكاليجولا، أخذت في إجراء بحوثات تاريخية حوله وحول العهد الفاطمي عموما، وكأني أعد رسالة جامعية مبوبة وموثقة. ولما فرغت من هذا العمل في الخزانات وبعد أن زرت المآثر الحاكمية والفاطمية في الفسطاط والقاهرة، وتيسر لي أثناء مشاركة في ندوة بجبل الشوف أن أستخبر عن ديانة الدروز وتأليهها للحاكم بأمر الله، بعد هذا كله، بقيت لدي أسئلة كثيرة أطرحها على النص التاريخي، وثيقة أو شهادة، فلا يجيبني إلا بالصمت والتكتم، أو باللمع والتلميحات. إن مجمل ما خلفه جمهور المؤرخين عن ذلك الخليفة يضعه في صورة إخبارية تركيبية مع تمايزات محدودة في التفصيل والرواية. غير أن تلك الصورة إن كانت تصلح لتحرير أطروحة أو مؤلف دراسي، فهي تصير قليلة النطق والشفاء أمام أسئلة نظرية بتّ أطرحها حول شروط إمكان الحاكم سياسيا و «جماهيريا» طيلة الفترة المديدة المذكورة، وفي بقعة جغرافية واسعة تشمل مصر والشامات وتمتد غربا إلى إفريقية (تونس)، كما أن تلك الصورة تبدو أكثر شحا أمام أسئلة وجودية عن أفكار الحاكم وأفعاله وعلائقه المتضادة المضطرمة، وعن نفسيته وإصابته بالمالنخوليا التي كان عبر تداول اشتدادها وانفراجها يقود الدولة ويقرر في شؤون البلاد والعباد... كما أن ما يمكن تسجيله في باب انسحابات النص التاريخي أو ثغراته، يقوم في شأن شخصيات جذابة كانت تدور في فلك الحاكم أو تنازعه في السلطة والبقاء؛ أي تتحرك معه أو ضده على مسرح المأساة، والحال أن نصوص المؤرخين لا تقول عنها إلا القليل في باب الخبر والإيضاح؛ وهذا هو شأن العبد مسعود الذي كان الحاكم يستعمله في الحسبة كآلة للعقاب اللواطي، وكذلك شأن أبي ركوة «الثائر باسم الله»، الذي ثار على الحاكم في برقة ونظم حملة على مصر كادت تعصف بالدولة الفاطمية؛ هذا فضلاً عن القائد الكتامي بن دواس والسلطانة ست الملك (أخت الحاكم) اللذين تآمرا ضد الطاغية حتى تسببا في اغتياله... إلخ. وهذه الشخصيات، نظراً لشحنتها الدرامية العليا، كان لابد أن أفرد لها وقفات خاصة انطلاقاً من المادة الشحيحة التي نتوافر عليها في باب الخبر التاريخي، وذلك بإعمال التخييل؛ أي الافتراض القريب إلى المعقول، البعيد عن التخريف والتداعيات الاعتباطية.

٧ ـ عن موضوعتين محوريتين

٧ ـ ١ ـ في جدلية السلطة

في طي ما أصدرته من نصوص روائية، تبدو تيمة السلطة بوصفها ثابتا بارزاً، لكن ليس على حساب تيمات أخرى مختلفة أو مضادة للسلطة. ففي (**مجنون الحكم**) و (**العلامة**) مسالك ومستويات ترصد لحظات

قوية ساخنة فى الحكمين الفاطمى والمماليكى، ولكنها لا تتعدى كونها محوراً ضمن محاور متقاطعة أو متجاورة، بعضها فى الحب، وبعضها فى استقبال الحياة والابتهاج بها، وبعضها الآخر فى **حياة المصريين** اليومية...إلخ. وحتى فى روايتىّ (**محن الفتى زين شامة**) و (**سماسرة السراب**)، فإن السلطة قائمة بوصفها ممارسة ولكن من خلال أو فى مرآة موضوعة بطالة حملة الشهادات وموضوعة قوارب الموت والهجرة السرية.

فى مضمار جدلية السلطة وترابطها بوصفها تيمة بتيمات أخرى، أعطى مثالا دالا من رواية لم أنشرها بعد، اسمها (أمير يوم وليلة)، وأقصد به الأمير والشاعر العباسى ابن المعتز الذى يمثل فى تاريخ الحكم العربى - الإسلامى كله حالة فريدة، من حيث إنه وضع على السرير وبويع بالخلافة من طرف نخب بغداد من العلماء والكتاب والقضاة، وذلك حتى يلغوا استخلاف الصبى المقتدر الذى نصبه غلمان القصر حفاظاً على موقعهم وقوتهم، فزج بابن المعتز فى طلب عرش كان زاهدا فيه، وأكره على خوض نضال كان يمجه ويزدريه. ولما كانت الغلبة لمؤنس الخادم وصحبه كان مقتل الشاعر أمير يوم وليلة...

ظاهريا يمكن تصنيف هذه الرواية فى الأدب السياسى نظراً لوظائف شخوصها وظرفيتها التاريخية المعلومة، ولكن من خلف هذا الديكور السياسى تبرز قضايا وجودية درامية تصب فى العبث والموت والقدر الإنسانى. ففرضيتى فى هذه الرواية - وأريدها ذات بعد فكرى جمالى أساسا - هى أن ابن المعتز الذى أيقنته معايناته ومعاناته أن الخلافة العباسية لا محالة سائرة إلى نهاية بئيسة، تبدت له بعض علاماتها فى رداءة مقتل جده المتوكل وخلع أبيه المعتز، وفى تجبر الأتراك والعبيد، ابن المعتز هذا، بعد أن لم يسر بما رأى اختار مبكرا أن يتربى على نحو يفسده سياسيا ويخلق بينه وبين استحقاقه الخليفى الموروث شرخا لا يردع، وبينه وبين رجال الدولة صدعا لا يرأب. فكان مذهبه فى ادخار شهادات عدم الدراية والكفاءة السياسية هو الأبيقورية الجامحة الماجنة واقتناء اللذات ما ظهر منها وما بطن، وهذا ليس فى مجال السيرة اليومية فحسب، وإنما أيضاً فى دائرة الاهتمام الأدبى الصرف حيث خص شعر العصر بكتابه (**طبقات الشعراء**) و(**ألف الجامع فى الغناء لآداب الخمر والشراب**. فكأنى بابن المعتز كان يتلهى عن موته الحائم بشتى الانغماسات المجونية المتلفة، وكأنى بشعاره هو: إن كان مصرعى لابد آت،فليكن لى رفقة الشعر والخمر والغوانى.

استطراد كان لابد منه حتى أظهر أن مسألة السلطة السياسية هى كالشجرة التى وراءها غابة من الموضوعات والدلالات ذات البعد الإنسانى الأشمل. والكتابة فيها - بنوع من الانتباه وليس من الهوس - قد تكون مهمتها على أى حال، هى الإسهام فى تقريب إدارة الحكم من الوعى العام وإرجاعها إلى دوائر الشفافية والإدراك، بعيداً عن هالات القداسة والتعالى وعن سيطرة الطلاسم والألغا وتلك مهمة اكتشفها منذ أواخر القرن الخامس قبل الميلاد بيريكلس، ووضعها حجراً أساساً لنظام حكم أسماه: «ديمقراطيًا».

٧ - ٢ - فى كتابة سير الآخرين لا سيرتى أنا

إن «الأوتوبيوجرافيا» ركن فى الكتابة ركين، لابد من معرفته وارتياده، خصوصا إن كان يتيح عبر طريق «الاعترافات» الغوص فى معرفة النفس الإنسانية وأحوالها. فما أجمل أن نقرأ فى هذا الباب نصوصا للغزالى وابن حزم وابن منقذ وابن بطوطة وابن خلدون، أو نصوصا فى الثقافة الغربية للقديس أوغسطين وروسو وريلكه، وغيرهم! إلا أن الملاحظ فى وسطنا الروائى العربى لهذا العهد هو أن كثيراً من كتابات ممارسى «الأوتوبيوجرافيا» إنما تفرز سيرا ذاتية، جلية أو مقنعة، هى فى معظمها سير الوساوس والهلوسات واللهج بالأنا، **سير الانكباب على السرة**، والتأمل فى الاسم الشخصى وحروفه ومعانيه؛ أى أنها كثيراً ما تستحيل إلى

نرجسيات متمحورة حول الذات بوصفها مهمازًا جوهريًا وقاعدة ذهاب وإياب ودوران... إلخ. هذا مع أن هناك اليوم أكثر من سؤال نقدى يحق طرحه على السيرة الذاتية صنفا وممارسة، مثلا: هل يمكن لأى عقد أوتوبيوجرافى أن يقوم على الحقيقة والصدق فى الاعتراف والسرد؟ وهل حقا يتيح للذات أن تكشف عن كلئ وتقول كل شئ؟ والذات، أى ذات، ماذا عساها أن تحكيه وهى تسود الصفحات وتنزل فيها إن لم تكن بلغت حدا من الاستثنائية والتفرد كبيرًا، خارقًا للعادة أو فى قلب الوجود الجنونى، المعتل والكارثى؟ إننا لا نقول بأن «الأنا» يلزم إقباره وطمسه، بل نرى فقط أن هوابطه وصواعده فى مغارة الباطن لا تكفى لخلق الكتابة الأدبية بوصفها كتابة ثقافية كلية.

أما سر فشو «الأوتوبيوجرافيا» وما حام حولها عند بعض كتابنا المشارقة وكثير من كتابنا المغاربيين، فهو أنهم بفعل ضعف انغراسهم العمودى أو التاريخى ـ التراثى لا يستطيعون سواها ولا الخروج عنها؛ كما أن الكتاب بالفرنسية منهم، على وجه التخصيص، يسيدون ذلك الجنس، حفاظًا على كسب جمهورهم اللغوى الطبيعى وتعاقدهم معه، فيضطرون إلى أن يعملوا رهن طلبات هذا الجمهور وانتظاراته، التى تصب كلها فى التلذذات بالغرائبية والعجائبية، كما عرفها وألفناها فى ليالى (**ألف ليلة وليلة**). ولهذا السبب الضاغط نرى أولئك الكتاب يتبارون فى مدارات الاستبطانات والذاتيات، وإظهار شخصياتهم (من ذويهم) بوصفها كائنات إثنولوجية محددة وجوديا بالتخلف والتقليد؛ كما نراهم يجتهدون فى تحويل ثقافة بلادهم إلى صندوق عجائب، كلما رفعوا غطاءه أخرجوا منه ذكرياتهم المتداعية عن حكايات جحا وحديدان الحرامى وعايشة قنديشة، وعن جن الأركان والحمامات، وعن الأولياء والطلاسم والعادات الروحانية الإحيائية وما شابه، مع اعتقادهم أنهم بهذه الشعبويات والصور الفولكلورية إنما يغرفون من الأدب الشعبى اللامكتوب، الذى يعارضون به ـ من دون علم ـ آداب التراث العربى المكتوب.

إذا كان العمل الروائى يقوم على اختيارات ورهانات، فإنى فى ممارسته أميل ما أكون إلى غض النظر عن سيرتى الذاتية، وأعوذ برحاب الثقافة الواسعة من ذكر أنا، لاسيما وأنى لا أرى فى تلك السيرة ما يتميز بالفرادة والاستثنائية فيستحق الحكى. أما من كتبوا سيرهم بنحو ما ولكن بوصف ذلك إشارة على عتبة توديع الحياة كـ (**التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا**)، أو من صدتهم حياتهم المتدافعة المرتجّة عن كتابة سيرهم (كالحاكم بأمر الله الفاطمى)، أو من لا طاقة لهم بالكتابة وهم من مختبرى محن الحياة المجهولين (كالفتى زين شامة وعنبر بلال... إلخ)، فهم يهموننى بدرجة كبيرة، وأندب نفسى كاتبا لسيرهم الذاتية بوصفها شهادات وقطعا وجودية تحيل إلى الواقع بما هو واقع وبما هو مستوهم أو موهوم. وفى كتابتى هاته ليس لى، بالطبع، أن أدعى الامّحاء تماما خلف شخوصى، نظرًا لأن هناك قدرًا ما من إسقاطاتى الذاتية عليهم لا أستطيع رده أو إلغاءه، لاسيما ما يتعلق منها برؤاى واختياراتى النظرية والإيديولوجية.

٨ ـ اللغة وعاء الهوية الحية

من باب الاختيار الروائى، أضيف أن المقوم المتمم للتخييل فى الرواية الثقافية يقوم فى شعرية جوها أو مناخها. عرَضًا يمكن للكتابة الروائية أن تستعمل الأسلوب الصحفى أو الروبرتاجى أو السينارى، لكن هذه العناصر لا تدخل فى التعاريف الجوهرية للرواية. شعرية المناخ الروائى، سواء فى السرد أو الحوار ـ كما أظهر باختين بخصوص دوستوفسكى ـ هى من بين مركّبات الشد والتأثير المركب الأكثر قدرة على إعطاء النص الروائى جماليته وبالتالى حظه فى اجتياز اختبار الانتقاء الزمانى؛ فسؤال كل رواية حقة هو، كما

يسجل ميلان كونديرا: «ما الوجود الإنسانى وأين تكمن شعريته؟». كل الكتاب المبدعين الأصلاء يعلمون فى قراره أنفسهم ومداركهم ما لا ينفك اللسانيون يبرهنون عليه: اللغة، كل لغة، هى عالم فى ذاته، يعطى للخطاب قواعده ونواظمه، وللكتابة أرضية انغراسها واشتغالها، وللرؤيا أفق نبضها وتحركها، مع أن هذا العالم من طبعه أن يسترجع دوما كل الحيويات والإنجازات القولية التى يتيحها، ولو كانت لمبدعين عصاة متمردين كرامبو وبودلير وسيلين وآرتو، أو كانت لتيارات كالسريالية أو الكريبول... إلخ. وبالتالى فإن اللغة، بصورة مجازية، هى مثل الثعبان الذى يعض ذنبه، يبدل جلده، ولكنه يبقى مع ذلك زاحفة منصهرة فى جنسها وطبيعتها «حتى قبل يقظة وعينا الأولى، كما يكتب لوى يمسليف، تكون الكلمات قد رنت من حولنا، مستعدة لأن تلف البذور الهشة البكر لفكرنا، وأن تتبعنا من دون كلل طوال حياتنا، منذ انشغالاتنا اليومية المتواضعة حتى لحظاتنا الأكثر سموا وحميمية، لحظاتنا التى تستمد منها حياة سائر الأيام قوة وحرارة، بفضل الذكريات المجسدة فى اللغة».

وعليه، فإن القول أو الاستمرار فى القول بفكرة أن اللغة فى مجال الخلق الأدبى، وحتى الفكرى، وسيلة تعبير ليس غير، ما هو سوى قول لا أصل له فى الحقيقة. وإلا فكيف نفسر أن كتابنا بالفرنسية مثلا لا يشعرون باستقامة وعائهم النفسى واللغوى، ولا يتنفسون ولا يعيشون الإبداع إلا داخل لغة واحدة مفردة من دون أن يقدروا على إبدالها بلغة أخرى، كالتى يفترض أنها لغتهم الأم أو لغتهم القومية مثلاً «إن اللغة، كما يؤكد يمسليف ذاته، ليست مجرد مرافق، بل هى خيط عميق الحبك فى نسيج الفكر: إنها للفرد كنز الذاكرة ووعى يقظ متوارثان ابنا عن أب».

مع الإبداع الروائى، الذى يهمنا فى هذا المقام، لا شئ يعمل ويتحقق إلا باللغة وفيها، سواء تعلق الأمر بالفكرة والبناء أو بالسرد والتخييل. الروائى الذى تضعف علاقته باللغة وتفتر، روائى فاشل بئيس، حتى ولو برع فى هندسة البناء ووضع الأفكار.

اللغة هى ذخيرة الروائى الحية: فى عالم الجماد والنبات والحيوان والإنسان، بها يسمى ويصف ويصور، وبها يقطع ويركب، وبها يلتقط ويمشهد، وبها يكبر ويصغر، وبها يحرك ويوقّع. هذا فضلاً عن أنها هى مالكة هويته وبوتقة حساسيته وأحاسيسه، وحتى وعيه بعالم الناس والأشياء.

إن القول بمطلقية اللغة لا علاقة له البتة بالبديع والمحسنات اللفظية أو ما شاكل هذه الصنعة، بل فلسفته تقوم على أن الآداب تنتمى إلى لغاتها روحا وقلبا وحسا ومعنى. فالاشتغال الحق باللغة هو اشتغال عليها بقصد تطويرها وتطويعها حداثيا؛ أى تحقيق حرية اللفظ والمعنى معا، على نحو جدلى وثيق، كما كان مطلب التوحيدى، وغيره من كتابنا الكلاسيكيين. وهكذا أرانى فى اللغة ميالا إلى بيانها وليس إلى بديعها وزخرفها، وإلى شفافيتها وسهلها الممتنع وليس إلى وعرها وغريبها. لهذا أوثر على صعيد المفردات والتعابير أن أكتب مثلاً: ليت بدل اخلولق/ القبر بدل الرمس أو الجدث/ الموت بدل الحمام/ أذنب بدل ركب الوعثاء/ الليل المظلم بدل الديجور... إلخ؛ ولذلك أيضاً أميل إلى التعامل مع الفصيح فى العامية المغربية، وهو يشكل فى جذاذاتى مادة قاموس غنى قائم بذاته...

تحشية على كلامى فى اللغة، أضيف كلمة وجيزة فى مسألة تقنيات الكتابة الروائية: أنجع التقنيات فى هذا المجال وأنسبها هى تلك التى لا تثقل كاهل النص ولا تظهر فى مساحته بوصفها علامات توجيه وإرشاد. أجمل التقنيات هى التى تنصهر فى الكتابة انصهارا لينا بحيث يكاد القارئ لا يراها، وإنْ لاحظها ففى سياقات

شفافة لا تكلف فيها ولا تصنع. وأجمل التقنيات أخيرا هي تلك التي تعشق التحرك والتحول وتحاكي الحياة في جدليتها وتوالدها..

لكنْ، هناك بالطبع فرقٌ بين الرواية والشعر في علاقتهما باللغة؛ فمع الشعر الكلمات ثم الكلمات والصور أولا، والبقية تأتي؛ أما في الرواية فإن ما يسبق إلى الوجود هو، كما أسماه إيكو في حاشية على (اسم الوردة)، البناء الكوسمولوجي بشخوصه وفضاءاته وعقده، ثم تأتي الكلمات لنفخ الروح فيه وإمداده بأسباب التشكل والتحقيق... مثال واحد أعطيه على ذلك في سورة التكوير الكثيرة الصور حيث أقرأ مثلاً الآية ٦ ﴿وإذا البحار سُجِّرت﴾ بوصفها وحدةً دلالية وصورة قائمة بذاتها، فأتمثلها وأنعم بها وأنفعل؛ أما الآيتان ٨ و ٩: ﴿وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت﴾ فإني، وإن قرأتها على المنوال نفسه، لا أقدر أن أتعامى عن إضافتهما المدلولية التي تتظاهر بوصفها فاتحة قصيدة بل رواية... إلخ. وبالتالي فالفرق المشار إليه إنما هو فرق في الوضع والدرجة، وليس في الجوهر والطبيعة. ويبقى أن اللغة في كل أجناس الإبداع الكتابية هي ركن ركين، لا يعلمه إلا الراغب في الخلق والتجريب، الساعي بكيانه كله إلى لغته كيما يصير فيها على كل شئ قديراً.

حتى أختم

١ ـ إن زمرا من روائيينا العرب، وخصوصا منهم كتاب السيرة الذاتية، مازالوا إجمالا يعيشون ثقافيا على الفطرة، أو ليس لهم بالثقافة القارئة، القوية الفاعلة، إلا علاقات رخوة، فاترة، متداعية. وفي جو تصاعد الذاتيات والنرجسيات تولد كمية من الأعمال ميتة، أو تطفو على السطح إلى حين بالإشهار والجعجعة الإعلامية. هذا في حين أن الكتابة الروائية أصبحت اليوم ـ وعلى الأقل منذ بورخيس ـ مرتكزة على دعامة أو مرجعية، هي الثقافة بمعناها الشمولي المتفتح. والرواية، سواء وظفت المخزون التاريخي ـ التراثي أو أي مخزون آخر، لا مناص لها في عهدنا هذا من الارتباط القوي الخصب بالثقافة؛ أي بهذه السيرورة من القيم المضافة التي هي عناوين إنسانيتنا وآيات إبداعنا.

٢ ـ أمام الأعمال القصصية والروائية لسرفنتس وجوته وبورخيس وفلوبير وجارسيا ماركيز وكالفينو وإيكو ومحفوظ والذين هم من صنفهم، أستخلص ـ لحسابي ـ أن الرواية ثقافة بقدر ما هي ممارسة إبداعية بامتياز. إن من يكتفي بين الروائيين باستلهام سرته ودخان سجائره يقصي نفسه من الأدب الروائي قبل أن يقصيه الآخرون. وإذن ، الكتابة الروائية التي لا تأخذ كتاب الكون بقوة الجد أو لا تعمل فيها قريحة الحفر والبحث الثقافيين (و «القريحة، كما في حديث نبوي شريف، مثل الضرع يدر بالامتراء ويجف بالترك والإهمال»)، هذه الكتابة إن هي إلا غثاء أو عمل هش قابل لأن تذروه رياح الطي والنسيان.

أقول بذلك كله تحمسا وتحيزا، ولكني أظل بالطبع مقتنعا بأن السيادة هي للمخيالية بوصفها طاقة افتراضية كشفية في ميادين أحوال النفس الإنسانية وبواطن المجتمعات ومغاراتها؛ كما أن لها السيادة من باب موهبتها في تليين المفاهيم الفلسفية وتلطيفها ومد الفكر بمراتع الحركة والتشخيص.

٣ ـ إني أنطلق في الكتابة الروائية من تراكماتها، ولكن بالمعنى القيمي والكيفي للتراكم. كما أني أهتم بواقعها الحاضر، إن كان هذا الواقع يغني التركة ويطورها، بعيداً عن الضوضاء الموضوي ومزايدات التجريد والتعتيم، مثلما هو الحال عموما في تيار الرواية الجديدة في فرنسا الستينيات والسبعينيات، أو في بعض كتابات مرجريت دوراس أو نصوص صامويل بيكت الأخيرة.

٤ ـ موقفى الفكرى المحرك، من جهة أساسية، لعملى الروائى، أصوغه اختصارا كالآتى: الدراسات والقراءات التراثية المعاصرة عندنا صارت فى غالبها الأعم تدور فى الحلقات المفرغة المكرورة، وتتسم بنزوع فلستينى Philistinisme، أى نافر من قيمتى الجمالية والفن، أو تصحيرى فى مجال حياة الفكر والتاريخ. فالتآليف والرسائل فى التراث صار معظمها فى زماننا يرهق كاهل هذا التراث نفسه بالمفاهيم الغليظة العويصة أو بالنظريات المتهافتة فى نقد العقل العربى ونقد النقد... إلخ. مع العلم أن أصحاب ذلك كله يشتركون فى وهم جوب أرجاء التراث الشاسعة طولا وعرضا وعمقا، ويحللون ما قبضوا عليه منها بمناهج لا تاريخية، يغلب عليها الانتقاء والدغم والتصريف بالجملة... ورأيى، الذى أعمل على ترجمته بالفعل، أن التراث بكل فروعه المكتوبة أو الشفوية، بالرغم من أنه سيظل موضوعا للأطروحات والشهادات الجامعية، فإن إنعاش وجوده الصحى الحق بيننا لا يتيسر إلا بتحويل مواده وعجائنه إلى ورش للعمل الإبداعى، بحكم أن البعد الجمالى فى كل تراث هو أبرز قيمه المميزة والأجدر والأبقى. وعندى أن الكتابة الروائية يلزم أن تنخرط إيجابيا فى ذلك الورش الإبداعى بالرجوع إلى التراث الثقافى على النحو الذى ذكرت فى شهادتى، كما بالتحلى بروح المبادأة والخلق والابتكار.

٥ ـ الحداثة فى الكتابة الروائية فرع من الحداثة من حيث هى نتاج متجدد لحلقات القيم المضافة، وتعبير حى عن الوجود والحضور هنا والآن، فى حقول الإبداع، والسؤال، بعيداً عن مسالك التقليد والاتباع... أقول بهذا مع اقتناعى التجريبى المعيش أن الحداثة ليس ما يقوم وينحصر فى الزمن المعاصر وحده، بل هى أيضاً محاصيل التألقات والإشراقات الإبداعية العابرة للأزمنة والأمكنة. وبهذا المعنى يتظاهر تاريخ الإبداع فى الجنس الروائى تخصيصا بوصفه تاريخا لحداثتها. أما من يحد الحداثة بالعصر والعصرية ويلجمها بهما، محولا إياها إلى حكرة تجارية أو ديانية، فعليه أن يتمثل دوما أبياتا لأحد فاعلى الحداثة الأفذاذ، جان أرثر رامبو، وهى:

«سعيت إلى إحداث أزهار جديدة، ونجوم جديدة، وأبدان جديدة، وظننت أنى اكتسبت طاقات خارقة. والآن! على أن أقبر خيالى وذكرياتى! مجد شاعر وراوٍ تبدده الرياح» (فصل فى جهنم).



مواجهة الفناء

جمال الغيطانى

أين ذهب الأمس؟

إنه أول التساؤلات فى أفق وعيى البكر.

الأحد، الاثنين، الثلاثاء ...

اليوم الأربعاء. أين ذهبت الأيام المولية؟ بل أين مضت الساعة الماضية؟

إذا يممت الوجه صوب نقطة معينة فى المكان، ثم أمعنت السير، هل أصل إلى لحظة منقضية؟

مع تقدمى النسبى فى الزمان، مع إدراكى تفاصيل لم أكن أعرفها من قبل، صرت أتساءل.

تلك اللحظة التى نسميها «الآن».. من أين تجىء؟ إلى أين تمضى؟ لماذا لا تثبت؟ لماذا لا نقدر على التأثير فيها بالإبطاء أو الإسراع؟ لماذا تفلت هاربة باستمرار، تعبرنا بلا توقف أو تمهل، هل نحن الذين نمر بها أم هى التى تمر بنا؟ هل توجد مستقلة عنا، لها حضور موضوعى منفصل، أم أنها تنبع منا نحن، هل توجد لحظة آنية واحدة يمر بها الكون كله، أم أن لكل مدار لحظة؟ لكل إنسان زمانه الخاص؟

تساؤلات عديدة محورها الزمن. تساؤلات بلا إجابات حاسمة حتى الآن، وعندما تستعصى الأجوبة يصبح طرح الاستفسارات نوعا من المعرفة. كان لابد أن يمضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو

الزمن أو العصر أو الآن أو الماضى أو المستقبل، كل هذه التسميات ما هى إلا رموز لتلك القوة التى تدفعنا باستمرار إلى الأمام، فمجىء الإنسان إلى العالم، منذ خروجه من الرحم، الميلاد، منذ الصرخة الأولى، يبدأ نقصانه؛ فكل لحظة تدفعه إلى النهاية. قوة هائلة لا قبل لنا بردها أو التأثير فيها تدفعنا صوب تلك النقطة، صوب الغروب، صوب إسدال الستار والمضى إلى حيث لا ندرى. وقديما منذ أربعة آلاف سنة تساءل شاعر فرعونى مجهول أثناء عزفه على قيثارته:

«وهل عاد أحد من هناك ليخبرنا عما رآه؟»

كلا، لم يعد أحد ليخبرنا عن موضع المغيب الأبدى، كذلك ما من تفسير مقنع حتى الآن أو مرضٍ قدّمه العلم الإنسانى للزمن. كان لابد أن يمضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن هو الذى يؤثر فينا، هو الذى يطوينا ولا نطويه، إنه يوجدنا ويذرينا، يفنينا.

لكننى مثل البشر الذين أنتمى إليهم، لم أستسلم، فما زلت أسعى، ما زلت أتساءل:

ما الزمان؟

ما المكان؟

ما زلت ـ رغم وعيى الأتم أن كل شئ يمضى إلى فناء ـ أحاول أن أترك علامة، وما أكتبه هو تلك العلامة، ما من قوة إنسانية تحاول جاهدة قهر هذا الفناء المستمر، هذا العدم المؤكد، إلا الإبداع بمختلف أشكاله، ومستوياته. تعلمت ما حاوله أجدادى الفراعنة عندما حاولوا قهر العدم بالفن، بالعمارة، بالنحت فوق الصخور، فوق الجدران، بالرسم، بالكلمة، بتخيل امتداد لا يفنى لتلك الحياة الآنية. كان الزمن محور الحضارة الفرعونية والفكر الفرعونى، كانت حضارة تعلق بالحياة، ورفض لانتهائها تماما على المستوى الفردى. لذلك، كان الميت يدفن مع حاجاته، وأشيائه المفضلة، بدءاً من لباسه وحليه وطعامه، وأوراقه وكتبه وكلمات تلخص سيرته وفضائله، وكل ما يساعده على العودة إلى الحياة الدنيا، حتى جسده توصلوا إلى ما يصونه من البلى بالتحنيط. بالمتحف المصرى بالقاهرة، أمضى الساعات الطوال متأملا موميات أحد عشر ملكا من أعظم ملوك الفراعنة، عرضوا فى قاعة ضيقة، داخل صناديق مستطيلة. توابيت حديثة من زجاج لبضاعة وليس لملوك كانوا فى مرتبة الآلهة، لقد قطعت هذه الأجسام الهامدة رحلة طويلة فى الزمان لا يقل أقصرها عن ثلاثة آلاف سنة. ما زال التعبير الأخير على وجه رمسيس الثانى، ما زال ألم الجرح القاتل على ملامح «سقنن رع» الملك الشهير الذى لقى مصرعه وهو يحارب الهكسوس الذين احتلوا مصر وحارب ليجلوهم عنها: شفتاه منفرجتان، أسنانه بادية، يده التى شلت نتيجة الضربة المسددة إلى الجمجمة لاتزال فى الوضع نفسه الذى اتخذته لحظة الإصابة. تلك اللحظة التى احتفظ لنا ببعض آثارها ذلك المحنط المجهول. تلك اللحظة ما يعنينى إعادة إنتاجها، إعادة رواية ما جرى فيها، هذا ما أحاوله وهذا ما أتصور أنه دور الفن، دور الأدب، ولذلك أقف فى مواجهة زمن، وليس فى مواجهة تاريخ.

الزمن فعل أبدى، كونى، سرمدى.

التاريخ مفهوم بشرى، نسبى.

ليس انشغالى بالتاريخ، بقراءته، بمطالعة مصادره، سوى شكل من أشكال همى الدائم بالزمن. من خلال تلك المصادر التى كتبها مؤرخون رحلوا، أو شعراء، أو رحالة معروفون، أو رحالة مجهولون، أحاول أن أستعيد بعضاً من ملامح تلك اللحظات الفانية، أحاول الإمساك بالماضى من جديد. الإحساس بالتاريخ أهم عندى من فهمه، ما يعنينى أولئك البشر المجهولون إذ أتأمل الأهرام، أعظم بناء بشرى، وأقدم عمارة أنشأها الإنسان على سطح كوكبنا. لا تدور أفكارى حول خوفو، الملك الذى شيد الأهرام فى عصره، إنما حول أولئك المهندسين الذين خططوا وصمموا، والعمال الذين قطعوا الأحجار، ورفعوا الأثقال، ومات بعضهم تحت الردم.

من يذكر هؤلاء؟

إنه الإبداع الأدبى أو الفنى.

عندما يمر القادة تحت أقواس النصر، عندما يتسلمون الأوسمة، أفكر فى الجنود الذين حاربوا، الذين جرحوا أو قتلوا، وقد عشت الحرب لمدة ست سنوات على جبهة القتال، وسمعت آلام قومى، ورأيتها، وامتد بى الأجل إلى زمن قريب أصبح الحديث عما سميناه بطولات الرجال غير مرغوب فيه!

تلك السنوات الست التى واجهت فيها الموت، التى وقفت فيها عند الخط الفاصل بين الحياة والموت؛ تلك السنوات لن تذكر إلا فى سطور قليلة، سطور غير دالة، ثم يأتى يوم تصبح فيه تلك الأيام نسيا منسيا. لكن قد تبقى سطور قصيدة أو قصة على بعض من جوهرها، وهذا ما يقوم به الإبداع الإنسانى الذى أعتبره الجهد الوحيد فى ذلك الكون الشاسع لمقاومة الفناء المستمر.

* * *

وأستمر فى التساؤل:

ما الزمان؟

ما المكان؟

قيل قديما إن الزمان مكان سائل، والمكان زمان متجمد، والحقيقة أنهما عرضان لشئ واحد، يمكن أن نسميه العالم أو الوجود. فلنجرب أن نتذكر لحظة ما انقضت، لابد أنها ستقترن بمكان، بموضع ما، فلنجرب أن نتذكر مكاناً مررنا به أو عشنا فيه أو أمضينا فيه وقتا، سنجده مقترنا بلحظة ما.

إننى فى حالة وعى دائم بالزمن، أغادر لحظة لن تعود أبدا وآمل فى بلوغ لحظة آتية قد لا أصل إليها، دائما تتمركز حياتى حول تلك اللحظة الآنية، بمجرد التفوه بالآن يتحول إلى ماض.

حتى بلوغ العشرين كنت أتساءل فقط، أتساءل كثيرا وأعانى قليلا، كان البادى من الزمن الخاص أكثر مما مضى. وعندما يتطلع الإنسان طويلا إلى الآتى لا ينشغل كثيرا بالماضى.

فى الثلاثينيات يبدأ الالتفاف إلى ما انقضى؛ بدأت أعى أكثر فناء اللحظات، عبور الإنسان دائما لتلك اللحظة الآنية التى تطويه طيا، تضمنها ثنائية الحياة والموت، بل إن الموت قائم، نشط فينا، داخلنا، وعند لحظة بعينها يسود.

تمضى السنوات فى العقد الرابع أسرع، ومع التقدم فى العمر يزداد الإيقاع سرعة، ينتبه الإنسان ليجد نفسه وقد أتم الخمسين أو الستين. حقا، ما أقصر الفرصة المتاحة للحياة. لذلك كان أملى دائما أن تكون الحياة محتملة بالنسبة إلى سائر البشر، على الأقل الحد الأدنى من الإنسانية، من تلبية الاحتياجات الروحية والمادية. لا شك أن عالمنا لا يسوده العدل، ولكننى أتصور أنه كلما زاد الوعى بقصر المدة، وسرعة انقضاء الرحلة، كلما جعل ذلك العمل ضروريا لتحويل الحياة إلى إمكان محتمل، إلى جعل العالم مكانا جميلا، يتآخى فيه البشر ويبدعون.

* * *

نحن لا ندرك كنه الزمان، لا نعرف سره، لا نعرف من أين بدأ، ومتى ينتهى. هل له أول وآخر؟ وإذا كان له بداية، فأى زمان خلق فيه الزمان؟

نحن نرى أعراضه، ولا ندرك جوهره، تماما كالناظر فى المرآة، لا يرى المرآة، لكنه يرى نفسه فيها. هكذا، نرى أعراض الزمان، تغيرات الملامح، مشاهد الحياة وتعاقبها، الميلاد، الموت، التذكر، النسيان، الصعود، الاضمحلال، الوجود، العدم ...

من خلال الكتابة أحاول مقاربة اللحظة الفانية، أحاول الإصغاء إلى إيقاعها، إلى تلاشيها المستمر، إلى صلصلة أجراس الرحيل. بالكتابة أذود عن نفسى الإحساس بالعدم، وفى الكلمة أجد قمة التعبير عن وجودى وقدرتى على مقاومة الفناء الذى حتماً أنا ماضٍ إليه.

قديما قال الشاعر العربى:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

أطلق الشاعر صيحته تلك فى وجه العدم، ولم يدر أن الحجر نفسه سيفنى يوما، إننى أقرب إلى المعنى الذى عبر عنه شاعر عربى قديم عندما قال:

أرى الأيام لا تبقى على حال فأحكيها



ثلاثية ١٩٥٢ وقالب السوناتا

جميل عطية إبراهيم

كتبت شهادتين استعدادا لهذا المؤتمر الموقر، لكننى فى النهاية قررت التقدم بهذا البحث حول إشكالية العلاقة بين الكتابة الروائية والقوالب الموسيقية، مقتحما بذلك مناطق محرمة بالحديث عن ثلاثية لى، بحثا عن علاقة قد تبدو واهية.

فى روايتى الأخيرة (أوراق سكندرية) تحدث بطل الرواية «عجيب كفافى» عن زيارته إلى معهد فؤاد للموسيقى العربية بعد حصوله على الشهادة الابتدائية، وعن رغبته فى دراسة الموسيقى تمثلا بالشيخ مسعود مسعود الذى كان يجيد العزف على العود، وكذلك في روايتى (والبحر ليس بملآن) وردت إشارات إلى موسيقى سترافنسكى وسبيليوس، لكن الحديث عن الموسيقى لا يعنى التأليف الموسيقى. وما أقصده تحديدا بهذا الإشكال هو: هل يمكن أن يقام معمار رواية على هيئة قالب من القوالب الموسيقية؟

(ثلاثية ١٩٥٢) حظيت بدراسات نقدية جادة، ورحب بها بعض النقاد فور صدور أجزائها تباعا فى «روايات الهلال»، وقد أسعدنى النقد، خاصة الدراسة المطولة التى نشرها جابر عصفور فى صحيفة الحياة على ثلاثة أجزاء، وقارن فيها بين مصائر الأبطال ومصائر أبطال ثلاثية أستاذنا الكبير نجيب محفوظ، حيث تبدأ (ثلاثية ١٩٥٢) من حيث انتهت ثلاثية أستاذنا الكبير نجيب محفوظ، كما أن إبراهيم فتحى نشر عدة دراسات عن (ثلاثية ١٩٥٢)، بل تفضل بكتابة كلمة المحرر لجزأين منها عند النشر، وقد أسعدنى نقده وتفهمه هذا العمل، كما أسعدنى تفهم جابر عصفور له.

غير أن ما أود عرضه هنا لا يتعلق بالنقد الأدبى، بل يتعلق بالتأليف الروائى، من واقع خبرتى بوصفى مؤلفا، حول علاقة الفنون بعضها ببعض، لأننى عندما شرعت فى كتابة (ثلاثية ١٩٥٢)، رأيت أننى لن أكتب ثلاثية أو رواية أجيال إذا صح التعبير، لكننى أود كتابة رواية واحدة، وتجربتها واحدة وهى حركة الجيش فى ١٩٥٢ مع تنويعات عليها.

ثلاثية أستاذنا نجيب محفوظ يسير فيها الزمان متدفقا منذ ثورة ١٩١٩ وحتى عام ١٩٤٦، وهى رواية أجيال، وتقسيمها إلى أجزاء قد جاء لضرورات النشر فقط، أما (ثلاثية ١٩٥٢) فهى تبتعد عن رواية الأجيال، بل أبطالها يعيشون تجربة واحدة، ولا أقول لحظة شعورية واحدة، على الرغم من سريان الزمان من سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٨١ فشاغلهم سنة ١٩٨١ كشاغل سنة ١٩٥٢ عند قيام حركة الجيش أو الانقلاب أو الثورة فيما بعد، وفى الجزء الأخير من الثلاثية والمعنون ١٩٨١ عندما يلتقون صدفة: أحمد السيد باشا الذى تجاوز الثمانين عاما وعباس أبو حميدة الفلاح اليسارى الذى هدّه النضال، وزاهية تلك الفلاحة التى تعلمت، وأصبحت زوجة لرجل القانون الشهير أحمد السيد باشا، وكرامة ابن الفلاحين الذى دخل إلى الخارجية عندما فتحت أبوابها لأبناء الفقراء بعد الثورة، كلهم شاغلهم بل هاجسهم الوحيد، ماذا جرى للبلد؟ ولماذا جرى ما جرى على هذا النحو دون غيره؟

إذن، هى تجربة واحدة، قلّبتها الأيام تارة على نار هادئة وتارة على نار متأججة، محورها مناقشة المسببات لفهم الحاضر، فكيف كانت المعالجة وكيف كان البناء فى (ثلاثية ١٩٥٢)؟

فى مثل هذه الروايات، لنا على سبيل المثال فى رواية (الصخب والعنف) لفوكنر وكذلك فى (رباعية الإسكندرية) لداريل أسوة حسنة، حيث المعالجة الأدبية الراقية لتحقيق مساع شغلت المؤلف، لكننى ابتعدت عن فوكنر وداريل لأسباب رأيتها فى حينه منطقية ومقنعة؛ ففى الجزء الأول والمعنون ١٩٥٢، اقترب السرد من رواية القرن ١٩ أو رواية النصف الأول من القرن العشرين، المؤلف يفرد حيزا للشخوص للتعبير عن أنفسهم من الخارج والداخل أيضا، دون الإغراق فى المونولوج الداخلى، بل الخارج يكاد يأتى فى موازاة مع الداخل، لاستعراض القضايا كافة التى تشغل الرواية بأجزائها الثلاثة. وكما فى قالب السوناتا، يتم استعراض كل الألحان الرئيسية ، والألحان الرئيسية هنا فى لغة الأدب، هى القضايا الرئيسية فى الرواية، وليس المقصود بذلك موسيقى اللغة، أو الالتفات إلى الإيقاع أو القفلات أو غير ذلك من عناصر الموسيقى.

أما الجزء الثانى من الرواية، المعنون بـ (أوراق ١٩٥٤)، فقد جاء فى قالب روائى مخالف تماما، صراعات بين الألحان الرئيسية، سريعة الإيقاع، مع تنويعات عليها فى حالة تفاعل مستمر، وكل شخصية تقدم شيئا يدفع الأحداث إلى الأمام، أو تكشف عن شئ من وجهة نظرها، ثم تتركه لشخصية أخرى تخالفها الرأى أو المعرفة، فى حركة صراع مستمر وبمثابة الحركة الثانية من قالب السوناتا، أو تفاعل الألحان. أما الجزء الثالث من الرواية وعنوانه (١٩٨١)، فقد جاء على هيئة استعراض حزين وتأمل لأربعة ألحان رئيسية، وبمثابة معالجة حزينة وعميقة لكل ألحان الرواية، أو أداجيو بلغة الموسيقى، لكل ما جرى، وما فات.

لم تكن ثلاثية أستاذنا الكبير نجيب محفوظ غائبة عنى أثناء كتابة الرواية، بل كنت أبدأ صباحى بقراءة ما بين ست صفحات إلى عشر منها قبل انشغالى بالكتابة، وتلك عادة اتبعها وأحرص عليها، وأعتبرها من وسائل تنشيط الهمة، فقراءة روائع الأدب والاستماع إلى روائع الموسيقى من مثيرات الإلهام عندى فى ساعات الكتابة.

والسؤال هنا، لماذا لجأتُ إلى هذا الشكل أو القالب، بعيدا عن شكل رواية الأجيال المعروف منذ القرن ١٩ ؟ أو إنجازات فوكنر أو داريل؟ وإجابتى فى بساطة أننى كنت أبحث عن حلول تتعلق بالمعمار الروائى تتناسب مع مضمون روايتى.

ولم يتوقف واحد من النقاد عند هذا الشكل الغريب لـ (ثلاثية ١٩٥٢)، وعندما ألحت إلى هذا الشكل فى حوارات أجريت معى، سقطت الفقرات التى أشرت فيها إلى هذه المسألة من الحوارات، حتى ظننت أننى أخرف أو أثير قضايا خيالية لا وجود لها، فهل من حق كاتب أن يصرح أنه استعار قالبا موسيقيا لعمل روائى؟

ربما نشر الرواية متفرقة على عدة سنوات متباعدة، الجزء الأول نشر عام ١٩٩٠ والجزء الثالث نشر عام ١٩٩٧، جعل التعامل معها جزءا جزءا، دون الربط بين الأجزاء، وربما قراءتها فى نفس واحد فى كتاب، قد تثير تلك القضية، وعندئذ ربما يؤخذ على الكاتب عدم معرفته بأصول الصنعة، ووحدة النسيج فى البناء،وأنه يخلط بين أشكال متنافرة فى الكتابة الروائية.

وفى الحقيقة مثل هذا الإشكال ـ علاقة الفنون بعضها ببعض ـ فى حاجة إلى بحث أكثر تعمقا، فالكلمات ليست بأنغام، وإذا قيل جوازا الرسم بالكلمات، فكل قصيدة شعر ليست بلوحة فنية، ومما يزيد هذه الإشكالية تعقيدا أن معالجة النغمات تتم وفقا لقواعد الانتقال بين المقامات من المقام الكبير إلى الصغير مثلا أو بين عدة مقامات من ديوان واحد أيضا، بينما حديثى عن (ثلاثية ١٩٥٢) الروائية، كان فى معظمه يشير إلى قضايا رئيسية سياسية أو فكرية أو اجتماعية، وهو ما لا تتعرض له الموسيقى من قريب أو بعيد إلا فيما يطلق عليه جوازا الموسيقى الوصفية، فكيف تصح المقارنة بين الكلمات والنغمات أو بين القضايا والألحان؟

فى هذا الصدد أقول إن قالب السوناتا لا يرتكز إلى نغمات مفردة، ولكنه يتعامل مع ألحان متكاملة أو شبه متكاملة، كما أن الشكل الروائى لا يستند إلى كلمات ولكن إلى أحداث وشخوص وقضايا، ولهذا ربما من الجائز مقارنة ألحان متكاملة بقضايا وأحداث فكرية أو اجتماعية أو سياسية.

لقد استعارت الفنون من بعضها المدارس الفنية، وشاعت الرومانتيكية فى الشعر كما شاعت فى الفنون التشكيلية على سبيل المثال، بل قيل لوحة تأثيرية، وشعراء تأثيريون، فهل يقرّبنا ذلك من استعارة القوالب الموسيقية فى الأدب، وهل من الجائز أن يخرج علينا قاص بقوله: هذه القصة القصيرة من قالب البشرف الشائع فى الموسيقى الشرقية؟ أرى ذلك جائزا بل من طبائع الأمور. فالحديث عن القوالب الموسيقية مثل قالب السوناتا، وهو أشهر القوالب الموسيقية أو القصيد السيمفونى لا يعنى بحال من الأحوال مناقشة المقامات الموسيقية أو أصول النقلات أو قواعد التأليف الهارمونى أو البوليفونى أو تعدد الأصوات الأوركسترالية، وذلك معروف فى الموسيقى، كما أن الشكل أو البناء الروائى معروف فى الأدب.

قيل فى السابق إن كل الفنون تجرى لتلحق بالموسيقى، فهل قصدتُ على نحو ما تحقيق ذلك فى روايتى؟ كلا. لقد لجأت إلى هذا القالب الموسيقى لإيجاد حلول لمشاكل روائية تتعلق بصلب الرواية ونسيجها ومنظورها، فهل وفقت، ربما، وربما أيضا إقحام هذا الشكل أو هذا القالب أفسد متعة قراءة الرواية، وجاء شكليا مصطنعا ولا ضرورة فنية له، ولا قيمة له، إلى حد أنه لم يلفت نظر واحد من النقاد أو القراء، كما أن مخاطر الادعاءات كبيرة فى مثل هذه المجالات، حيث الرغبة فى التحديث عادة ما تبزّ القدرة على التأصيل، والخلط بين مقامات موسيقية وقواعد التأليف المتعدد الأصوات وبين أصول النقد وقواعد البلاغة والنحو سوف يمثل أضحوكة الزمان، فكيف يتسق الحديث بخصوص «فادييز» أو «صول بيمول» أو مقام «لا» الصغير مع قواعد تتعلق بالبلاغة أو النحو أو البناء فى الرواية؟

على كل حال استعارتى لهذا الشكل الموسيقى فى (ثلاثية ١٩٥٢) لا يقصد بها أنها أصبغت على الرواية صبغة موسيقية شعرية أو أنها منحتها قيمة موسيقية مضافة، بل كان ذلك لضرورات فنية تتعلق بصلب الرواية من داخلها وليس من خارجها أو هكذا زعمى.

هذه كلها محاذير كانت كفيلة بأن أتقدم إلى هذا المؤتمر الموقر بشهادة، وقد أعددت بالفعل شهادتين إحداهما تتيح لى الحديث عن الأدب والغربة، لكننى فضلت اقتحام مجال رأيته مهماً وربما محرما، فهل وفقت؟



رياح الرواية الذاهبة

حسن داوود

على الطريق، فى النزلة التى يسميها سائقو السيارات العمومية نزلة السارولا، كان الرجل بائع العلكة واقفاً كعادته. بل كان متحركا كعادته فيما هو يقدّم العلبة الصغيرة للسائقين من خارج نوافذهم المفتوحة، باذلاً جهدا أحسبه هائلاً لإبقاء جسمه المنتفض المهتز واقفا متماسكا. ذلك نوع من الإعاقة شائع، كما إنه شائع التشوه الذى يصاحبه جاعلاً اليدين مُساقتين كأنما بأسلاك داخلية معطّلة. فى آخرهما، أو فى آخر حركتهما، كانت الأصابع ممدودة متصلّبة. هكذا كأنها تصوّب أو تشير إلى كل شئ تأخذها الحركة اللا إرادية إلى ناحيته. أما وجهه، الذى كان عليه أن يبذل له القسم الأعظم من الجهد ليبقيه ثابتاً فى مكانه، فكان مبتسماً برغم ذلك، مظهراً عن هناءة نعرف أنها، نحن المزدحمة سياراتنا فى النزلة، أنها من أخطاء الشكل ومن تشوّهاته.

فى يوم واحد من الأيام لا أعرف ماذا فعل وماذا تغيّر فيه، فأصبح قابلاً لأنه يوصف فى مشهد روائى أو قصصى. ربما كانت تلك النظرة المتأملة التى انصرف بها عن زبائنه إلى نفسه، ليرتاح، وإن واقفاً وسط ضجيجه الداخلى المتولد عن حركته الموصوفة أعلاه. قبل ذلك، قبل تلك النظرة، لم يكن يخطر لى أنه من شخوص الكتابة ومن أبطالها. كان، برغم كل ما فيه، واحداً من مشاهد الطريق المعتادة. كان أفقر تعبيرية وأقل قوّة مشهدية من أن ينتقل من حيز الحياة إلى حيز الأدب. ذاك الانتقال الصعب الجوهرى الذى لا يتحقق بمجرد أن يأخذ كاتب قلمه ليكتب عن شئ رآه. ذاك أن الشخص، أو الشئ، يجب أن يكون موجوداً وجوداً كتابياً قبل أن تصل الكتابة إليه. رجلنا هذا، فى نزلة السارولا، كان قليل الحظ، إذ كان يفقره وجوده العادى،

لولا تلك النظرة المتأملة التى انطوى بها على داخل نفسه، مرتاحاً من زبائنه. تلك النظرة الواحدة وضعته فى مشهد، أو جعلت منه مشهداً. إنه، بها تلك النظرة، كان قد بدا كأنما فى صورة فوتوغرافية، أو كأنما فى تمثال، مشهداً قابلاً لأن يكون خالداً، الخلود الذى نعتقده للأدب.

ليست الكتابة مهنةً أو صنعةً لتحويل الحياة اليومية إلى أدب، هكذا على نحو ما شاع من تحويل المعادن إلى ذهب. ذاك أن الأدب، أو الرواية، ينبغى لهما أن يكونا موجودين وجوداً سابقاً فى الحياة. الرجل بائع العلكة، فى نزلة السارولا، كان، قبل اكتشافه، أقل حظاً من الرجل الذى يشبهه فى فيلم (ابنة ريان) لدافيد لين؛ إذ تميز هذا الأخير بوجوده فى السينما التى ألفت له مشاهد، هو المعتوه الأشوه، بدا فيها، كأنه واحد من أربع شخصيات نموذجية أو خمس تختصر بشر إيرلندا السابقة جميعهم. جعلته السينما، فيما هو يمشى مقلداً مشية العسكريين، معلّقاً على صدره الوسام الذى وجده مرمياً على رمل الشاطىء ورافعاً يده، فيما هو يمشى، بالتحية العسكرية، جعلته السينما واحداً من الشخصيات التى نستعين بها لنرفع إلى الضوء أشخاصاً يشبهونه لكن مغمورين فى عادية الحياة وفى ظلّيتها.

صاحبنا بائع العلكة كان أقل حظاً من مثيله الذى فى فيلم دافيدلين؛ إذ لم يستطع، بوقوفه هناك فى نزلة السارولا، أن يوسع مشهده ويجعله فى قوة المشهد السينمائى أو الروائى. لم يستطع أن يرفع نفسه إلى ذلك المصاف. ما يمكن أن يؤهّل شخصاً للرواية أو للسينما هو، فى ما أحسب، جمعه، فى صورته الواحدة، لصورتين أو أكثر يضمهما معاً فيه. ذلك يشبه تلك اللوحة البلاستيكية الصغيرة التى كنا نلهو بها أطفالاً فتظهر لنا، إذ نحركها، صورة ثانية كانت مختبئة فيها. فى أثناء ما ننظر إلى ما يشبه ذلك الآن من بشر حقيقيين نكون، فى ما أظن، لا نعدد الوجه أو نكثّره بل نكون نتخذ ذلك وسيلة لنسبر غوره.

كما لنسبر حقائق أو موضوعات للتفكر يثيرها فينا ازدواج الوجوه واختلاطها. الرجل بائع العلكة أدخل وجهه فى هيئة أخرى؛ إذ انصرف عنا، فى تلك اللحظة، إلى نفسه. ماذا هناك، فى نفسه؟ صرنا نتساءل نحن الذين فى السيارات التى أوقفتها الزحمة. كيف هى نفسه؟ هل هى واسعة مثل أرض منبسطة لا عوائق فيها ولا نتوءات؟ هل هى بيضاء أو هادئة اللون على الأقل مثلما نعتقد أنها أرض الجنة؟ لقد حملنا الرجل، بنظرته تلك، إلى أن نفكر فيه مستخدمين، لإيضاح ذلك لأنفسنا، صوراً لا أفكاراً. أو صوراً مختلطة بأفكار. أو أننا، بنحو أدق، استسلمنا فى تفكيرنا إلى ما نعتقده اتجاهنا التلقائى، الخاص بنا. أى أننا سرنا مع موجتنا الحرة، أو تيارنا المتسمة حركته بالاندفاق والتوسع، لا بالتسلسل.

جعلنا الرجل، إذ أدخل وجهه فى هيئة أخرى، جعلَنا نتساءل «ماذا هناك فى نفسه؟» أو «كيف هى نفسه؟». منذ الصفحات الأولى من روايته (الصخب والعنف) وضعنا وليم فوكنر فى هذا الموقف ذاته إزاء بطله المتخلف عقلياً: بنجى أو بنجامين. منذ بداية ظهوره فى الرواية ممسكاً بيد أخته التى ترعاه فى نزهته مانعة إياه، فى الوقت نفسه، من التقاط كرات الجولف التى تتقدم متدحرجة إليه بعد أن تضرب هناك بعصيّها. منذ ظهوره الأول ذاك بدأ بنجى يتكون على أنه شخصية كأنما من باطنه لا من ظاهره، لم يصفه وليم فوكنر جسماً وشكلاً بل بدأ به من هناك، من أعماقه التى رحنا نتساءل ماذا فيها أو كيف هى؟

هذا وقد كان فوكنر ملحًّا فى السؤال إلى درجة أنه أدخل نفسه فى باطن بنجى، المتخلف عقلياً، وأخذ يتكلم أو يروى من هناك، من ذلك الداخل الغامض. فى التعبير الشائع يقال، مثلاً إن الروائى حل فى

شخصية بطله أو يقال إنه تقمّصها. قد يكون هذا التعبير الشائع دقيقاً لكنه، فى أى حال، لم يعد جميلاً ولا موفياً بالغرض. ذاك أن طوال الاستعمال قد أنقصه أو أضعف المعنى الذى يحاول، من دون تمكن، أن يوصله قوياً. ينبغى حين يتعلق الأمر بالرواية، أن لا نأخذ الكلام إلا حيـاً، لم يمت منه شئ.

لقد بدأ وليم فوكنر من باطن بنجي لا من ظاهره. وهو، إضافة إلى ذلك، بدأ يروى من الوسط لا من البداية. من الوسط أى مما هو قلب الرجل المتخلف عقلياً أو صلبه أو صلب نفسه، أى أنه بدأ من الموضع ذاته الذى سينتهى إليه، هكذا، كأنه ظل فى الوسط أو فى البؤرة المكونة للجسم المصنوع كله من طاقتها.

تلك بداية أملتها موجة التفكير الحرة. فى الرواية، فى كتابة الرواية، أحسب أنه ينبغى لنا أن نكون هناك، فى بواطن البشر أو فى دواخلهم. وليم فوكنر لم يكتف بأن أحل نفسه محلّ بنجي بل إنه، فى كتاب آخر له «بينما أرقد محتضرة» أحل نفسه محل كل من شخصيات الرواية جميعها. أرنست همنجواى وصف الألم الذى شعر به الثور، بصيغة الثور المتكلم، حين اخترقت الرصاصة رأسه فى قصة «فرنسيس موكامبير». الروائى اللبنانى فؤاد كنعان أحل نفسه محل بيته وكنيسة قريته وجعل ينطقها أو ينطق بلسانها. لطالما سعى الروائيون إلى الحلول محل شخصيات أخرى، أو أقوام أخرى، أو مخلوقات أخرى. ذلك، على الدوام، كان فتنتهم وامتحانهم فى الوقت نفسه يمتحنون أنفسهم به. أما مصدر هذه لفتنة فهو، فى ما أحسب، كامن فى مطابقة الذاتين (ذات الروائى وذات موضوعه) فى ذات واحدة. ذاك يعيدنا بالطبع إلى الهيئتين فى الوجه الواحد، المذكور عنهما أعلاه، كما يعيدنا أيضاً إلى تلك اللعبة البلاستيكية ذات الصورتين المختبئة إحداهما فى الأخرى والمحاولة، فى الوقت ذاته، أن تطغى عليها وتزيحها.

ليست الكتابة الروائية مهنة أو صنعة لتحويل الحياة اليومية إلى أدب، وليس بالحبر وحده يمكن للبشر المهملين أن يخرجوا من ظل الحياة إلى ضوء الكتابة. الروائى ليس حاملاً الحياة إلى الكتب بالنقل والتدوين. إنه أولاً وقبل كل شئ، راء لما هو موجود لكن الموجود هذا، للنظرة العابرة المتسرعة، «ليس بالمستبان» بحسب أبى نواس، إنه راء وكاشف أيضاً مستخدماً فى سبيل ذلك وعيه واستبطانه الروائيين، كما لغته الروائية أيضاً تلك التى لن تصل إلى تمامها أو كمالها ما دام أنها تخترع نفسها دائماً. وعلى نحو ما هوخطأ القول إن هناك طريقة لتأليف الرواية على الروائى أن يطبقها أو يحتذيها كما يحتذى معدّ أطروحة الدكتوراه سبيل من سبقوه، على نحو ما هو خطأ هذا القول، كذلك من الخطأ الفادح اعتبار أن هناك لغة على الروائى أن ينضم إليها ليدخل فى سلكها.

أرانى هنا معولاً تعويلاً كثيراً على رجلى بائع العلكة الموصوفة حركته أعلاه كما الموصوفة نظرته التى أهّلته فجأة لأن يكون فى مشهد روائى، أحسب أن حالى، ببطلى هذا، قد يشبه حال جرير الذى أشار إلى الرجل شارب اللبن من ضرع العنزة وقال: «انظروا، هذا هو أبى الذى قلت شعراً كثيراً فيه» هل يستحق بائع العلكة، أو سواه من أضرابه وأشباهه، أن يُحمل إليه الأدب ويوقف عنده؟ أقصد هل يقدر رجلى ذاك، أو بطلى، أن يستحق البطولة تقوم عليه وحده، هكذا من دون أن يكون دالاً إلا على نفسه. أقصد أيضاً هل يمكن أن يُكتفى به منعزلاً عن الموضوعات الكبرى التى تساق عادة شخصيات الروايات تحتها كالقطعان. هل يستطيع أن يقوم بنفسه من دون موضوع الفقر مثلاً أو من دون موضوع العدالة الاجتماعية أو حتى عدالة الأقدار المفقودة بتفريقها بين الناس؟ عن كتاب لى هو (تحت شرفة آنجى) قال لى قارئ ناقد إنه كان علىّ أن أستفيض فى

وصف المأساة الاجتماعية التى تعانيها العانسات. لم يجد اكتمالاً للمعنى أو تحققا له فيما هو يقرأ صفحات عمن أسميتهن النساء الصغيرات يتسامرن أو يتغاوين، على طريقتهن طبعاً، فى المقهى الذى ذهبن ليجلسن فيه. يجب عليهن، بحسب القارئ الناقد ذاك، أن يعبرن عن شئ حتى يمكن لهن أن ينوجدن. أى أن عليهن أن ينتمين إلى واحد من الموضوعات الكبيرة تلك ليكون لوجودهن سبب ومعنى.

ذاك أن الرواية عندنا، فى تيارها الغالب، مازالت ساعية إلى نوع الانتماء ذاك. لها فيه حاجة على نحو ما للفرد حاجة، ليكون ذا معنى، إلى حزب أو جماعة أو قوم. أقصد هنا ما يوحد الحزب أو الجماعة أو القوم وهو العقيدة أو العصبية أو الدم. لا يفيد فى شئ أن تتناول الرواية العانسات الثلاث من دون أن يكون موضوعها العنوسة نفسها. كما لا يفيد فى شئ أن نكتب عن أشخاص جانبيين أو هامشيين عايشناهم فى سنوات الحرب الكثيرة، هكذا من دون أن يكون موضوعنا هو الحرب. أى، بعبارة أخرى، من دون أن يكونوا ضحاياها. أين الحرب فى هذه الروايات، صار يسأل النقاد كتاب الرواية. أو «إنها رواية الحرب» قالوا، وما زالوا يقولون، عن حقبة روائية مازالت مستمرة منذ عشرين سنة.

الحرب التى ينبغى أن تكون قضية الكتابة وأن تتلقفها الكتابة مثل فرصة سنحت. يبدو أمرنا كما لو أننا لا نقدر أن نؤدى معنى إلا إذا انضوينا فى قضية واتخذنا لأنفسنا اسمها. يجب أن يكون للشئ معناه الذى لن يستقيم وجوده إلا به. هذه ليست رواية عن الشيخوخة صرت أقول لمن قرأوا روايتى (أيام زائدة). ليست عن الشيخوخة، بل عن هذا الشيخ الفرد الذى لا يشبه الشيوخ فى شئ، إنها رواية عن الشيخوخة يقولون، وأنا أقول لا ليست كذلك، لكنهم بعد ذلك يعاودون قول ما قالوه حتى بتّ أسكت إذ يقولون ذلك، شأن رجلى الشيخ الذى أتعبه إصرار من حوله أنه فى السابعة والتسعين وليس فى الواحدة والتسعين، فقبِل هكذا بالعمر الذى شاؤوه له.

روايات ينبغى لها أن تنتمى إلى قضايا أو تتبع قضايا. أعطى اسم رواية الحرب للرواية اللبنانية المعاصرة وذلك على أمل أن تشمل التسمية كل ما كتب ومالم يكتب بعد. ذاك أنه ينبغى أن يعطى اسم للحقبة لكى تسمى به. إنها رواية الحرب، وقبلها بحقبتين أو ثلاث كانت رواية الهزيمة. أما الشعر الذى ظهر بعد «رواية الهزيمة» فهو شعر المقاومة أو «شعر الجنوب» فى لبنان بعد أن صار للجنوب حربه وقضيته. روايات حقب ذات أسماء، وإن لم يتوفر ذلك سعت الرواية إلى تسمية قضيتها، غير الروائية طبعا، بنفسها. فى السنوات الأخيرة ازدادت قضايا الروايات عظماً، فهنا رواية عن تاريخ بلد كامل وهناك رواية عن التغيرات الاجتماعية التى ألمت بمدينة كاملة. إنه الهوى الملحمى يستعاد ثانية. ذلك فى ما أحسب يشبه أن تنظر الرواية فى مرآة مجتمعها ذى القضايا الكبيرة الموحدة ليكون لها، مثله، قضاياها وأسماؤها التى لا تقل أهمية وعظماً. إنها تنظر فى مرآته لتعرف نفسها أو لتعرفها. هكذا ستكون رواية التواريخ الكاملة لمدن أو لبلدان أو لحروب مرحباً بها على الدوام. من أجلها نرضى بأن يكون الزمن مستقيماً ممتداً مثل فلاة متطاولة المسافات.

روايات تستعير من الحقب الجسام أو الأحداث الجسام معنى لوجودها. وربما يحدث أن تزول الروايات بزوال الحقب والأحداث هذه. نبدو دائماً كأننا نجمع كل زمن لنا فى صفة واحدة. صفة واحدة تكفى لحربه ولوطنيته ولعشقه ولمشكلاته الاجتماعية والتربوية ولأحوال أهله جميعها. إنها أزمنة تتعاقب مثل موجات رياح عالية تهب واحدة إثر واحدة، أو واحدة تزيح واحدة على الأرض، الواحدة هى أيضاً، التى لا تتغير. ريح تزيح

ربحاً وقلما يصمد شئ على الأرض الواحدة، أو على الأصح لا يستقل شئ بوجود خاص به ليعصى على الاقتلاع. فى الرواية كما فى الشعر لا نبدو، فى حقبنا الراهنة هذه، كأننا نتسلسل ممن سبق وجوده وجودنا، فى الرواية كما فى الشعر، لا يقدر روائى أو شاعر أن يقول إنه امتداد لتاريخ كتابى تواصلت مراحله. لا يخفى على أحد أن الروائيين، إذ يُسألون عن أنسابهم، لا يسمّون مراجع محلية ينتسبون إليها. أنا أقول إننى واجد شغفى فى الرواية الأمريكية، كاتب آخر يجده فى الرواية الجديدة الفرنسية أو فى كاتب بعينه بمعزل عن لغته ووطنيته، لم يصنع تاريخ راسخ ليورث الآتين بعده. هل هذا بسبب أننا كنا نأخذ الزمن كلا مجتمعاً لا يبتعد شئ فيه عن شئ؟ هل لأننا، فى الرواية مثلاً، لم نلق بالا كثيراً إلى ما يجعلها موجودة بتاريخ هو لها وحدها؟



كتابة المكان بعيداً عنه

خليل النعيمى

أهمية المكان الواقعى تكمن فى تمايزه عن الذات، لا فى تماهى الذات معه، وهذا التمايز هو الذى يُنضج وعى الكائن، وعيه بالعالم وبالتاريخ، بتاريخه الشخصى، وبالتاريخ العام، فالتاريخ مكان.

إن انفصال الذات المبدعة عن المكان، حتى وهى تعيش فيه، هو الذى سيخلصها من سيطرة فكر المكان عليها. وهو الذى سيدفعها إلى أن تستبدل بتصورها الشكلى المحافظ للعالم تصوراً جدلياً ونقدياً له. تصوراً يفجر طاقتها الإبداعية بلا حذر أو خوف.

المكان الجديد (أو البعيد) لا يحرر الكائن من المكان القديم، إذن، وإنما من التصاقاته المثبّطة، من العوائق المعرفية والسلوكية الراسخة فيه. إنه يحرره أخلاقيا، لا جغرافيا.

ليس من الضرورى أن نحب المكان، إذن، لنقيم فيه. ولا أن نظل مقيمين فيه لنكتب عنه. الكتابة عن المكان، من وجهة النظر هذه، وفيما يخصنى، نقد وليست إدانة.

الإدانة مفهوم أخلاقى (دينى) يحمل تصورا سكونيا للذات و للعالم. والنقد شأن آخر، إنه موقف ديناميكى، ينشئ تصوّرا حيويا متغيرا للذات وللعالم، وأهم من ذلك، كله، للمكان ، للمكان أهلا وفكرا.

الإدانة (وهى تتضمن، فى ما تتضمن: المدح، والذم، والحنين الفارغ، والتعلّق المحبط بالمكان، وتمجيد صورة البؤرة الأولى، والخوف من الأمكنة الجديدة، والشعور بالأمان الكاذب فى المكان القديم...) ترتكز، أساسا، على الانفعال. الانفعال الذى لايتطلب سوى استثارة الذكريات. انفعال متواطئ قد يوحى بأنه يمكن أن يتحول إلى فعل،

لكنه إن تحول فسيكون فعلا مفرغا من كل محتوى تاريخى، لأنه بلا منظور. أما النقد فإنه، على العكس من ذلك، يتطلب وعيا مغايرا، أكاد أقول وعيا عدائيا. وعى يجعل الكائن يدرك أهمية تاريخه الشخصى (الذى كثيرا ما يجهل كل شئ فيه) فى مواجهة التاريخ العام (الذى حشى به حشيا). يدفعه إلى الخلاص من سيطرة الوضع عليه: وضع المكان. فليس ثمة وضع بلا مكان يكبر فيه، ويتضخم (إن لم نقل يتأسطر).

هذا الشعور بالخلاص هو الذى سيعيد (يخلق من جديد، بالأحرى) ارتباط الكائن بمكانه الأول. ارتباطه الواعى به، هذه المرة. ارتباطه الحقيقى بالمكان. بالمكان، وحده، لا بالسلطة المتمكنة منه، ولا بالفكر السائد فيه. وهو الذى سيحول المكان، الذى أعيد الارتباط به، من محل للسكنى إلى فضاء للسلوك، حيث يغدو المكان امتدادا حيويا للذات، للذات الواعية التى استعادته، كتابيا على الأقل.

لكن وعى الكائن بأهمية المكان ليس، فى الحقيقة، إلا شكلا من أشكال وعيه بذاته. وهذا الوعى لايمكن أن ينضج ويثمر إلاعبر مجابهة الكائن لمحيطه الخاص، وبالتالى لمكونات ذاته. فمواجهة الذات هى المواجهة الحاسمة فى حياة الكائن، بخاصة عندما يكون مبدعا.

هذه المواجهة لن تخلصه من حشوه ولغوه، فحسب، وإنما ستدفع به إلى طرق جديدة فى التفكير والتعبير (وأهم من ذلك) فى السلوك. وهى التى ستمنعه، كما أرى، من إقامة ارتباطات جديدة مع الأمكنة التالية، لأنه يكون قد تخلص، نهائيا، من سيطرة المكان عليه.

ولذا تأخذ هذه الحالة، حالة الوعى المناوئ، أو الذى لم يعد قابلا للاستيعاب، بعدا أساسيا فى «إبداع المفارقين»، أولئك الذين تخلوا، إجبار أو اختيارا، عن بؤرتهم الأولى، لأنهم صاروا يدركون أن تأثيث الذات بمشاعر غيرها (عبر الإجماع أو الاتباع مثلا) لا يجديها نفعا، وإن كان يضرها بالتأكيد، وإن نوعية الكائن ما هى إلا نوعية وعيه، لا أين يسكن، ولا من أى صقع جاء.

بهذا المعنى، فإن المصالحة الكاذبة بين الذات والمحيط هى العلامة المميزة لاستيعاب المحيط للكائن استيعابا قسريا أو طوعيا، لا فرق.

نحن نعرف أن إرادة إخضاع الكائن للمكان لا يمكن أن تستقيم، أو تتم، دون تعاليم خاصة بالمكان وأهله.

الخضوع، من هذا المنظور، شأن أخلاقى، أو تاريخى، لكنه ليس، أبدا، جغرافيا، والتمرد كذلك. فنحن لا نخضع إلا فى المكان: لفكره وسلطته. ولا نتحرر إلا فيه، وبه: من فكره ومن سلطته.

نحن لانستبدل مكانا بمكان آخر، إذن، وإنما وعيا بوعى آخر.

نحن لا ننفر من الأمكنة، وإنما من الفكر الذى يتحكم فيها.

هذا الإدراك هو الذى يجعلنا نشعر، فى النهاية، بالخسارة الفادحة: خسارة الفَقْد الذى لا يُعَوضّ. خسارة أن يكون لك مكان لاتستطيع الإقامة فيه، أو العودة إليه، وأن تحيا فى مكان وأنت تشعر أنه لايخصّك. فالمكان كالكائن لا يمكن استبداله.

كيف لا نكتب المكان، إذن، حتى وإن كنا بعيدين عنه؟

لكن المهم، فى هذه الحالة، هو كيف نكتبه.

كيف أصبحت كاتباً؟
درجات فى سلم التأهيل

خيرى شلبى

فى العاشرة من عمرى ـ عام ١٩٤٨ ـ كنت تلميذاً فى السنة الرابعة بالمدارس الإلزامية، وكنت قد أتممت حفظ جانب كبير من أجزاء القرآن الكريم فى كتّاب القرية، الذى كنا نذهب إليه يومياً بعد انتهاء اليوم الدراسى فى المدرسة.

باستثناء عدد قليل من تلاميذ المدرسة كنا جميعاً حفاة، من ذوى الجلباب الواحد صيف شتاء، لا يفصل بينه وبين لحم البدن أية ملابس أخرى. وكنت أزهو على زملائى بشئ واحد فقط، وهو أن أبى أدخلنى المدرسة باختياره وبرغبتى، أما هم، فقد أتى لهم الخفراء بالقوة قسراً، خضوعاً لقانون التعليم الإلزامى. فى قريتنا، الواقعة فى شمال الدلتا، يسود قول مأثور: صنعة فى اليد أمان من الفقر. ومن هنا فعلى أبناء غير الفلاحين ـ وهم قلة ـ أن يتعلموا صنعة يتكسبون منها. ولذا فقد التحقت بحرفٍ عديدة فى الإجازات الصيفية، تعلمت مبادئ بعضها، وأتقنت بعضها الآخر، تعلمت النجارة، والحدادة، والخياطة. وهذه المهنة أمضيت فيها وقتاً طويلاً، وكنت ـ حتى وأنا كاتب معروف ـ ألجأ إليها عند اشتداد الحاجة إلى ما يسد الرمق.

الطفل الذى كنته تأرجح مصيره آنذاك بين اتجاهين: أن يواصل التعليم فى المدارس، أو يستمر فى التدريب على إحدى الحرف ليتقنها ثم يحترفها.

من جانبه كان الميل للتعليم هو الأقوى.. ومن جانب الواقع كانت الحرفة هى الطريق الوحيد المفتوح، ليس فحسب لأنها غير مكلفة، وإنما لأنها تدفع لصبيانها قليلاً من الأجر، على سبيل التشجيع، لا يزيد عن بضع مليمات.

صورة الواقع كانت كما يلى: أب فوق السبعين من عمره، سياسى فاشل، وشاعر محبط، عزيز قوم ذل، ينتمى لأسرة كبيرة ثرية انحسرت عنها الأضواء تماماً وفتتت ثروتها على عدد هائل من البشر، فلم يكن نصيب الأب منها سوى قطعة أرض بور. كان موظفاً بهيئة فنارات الإسكندرية، جرب الزواج عدة مرات فلم يكن يعيش له ولد، فلما أحيل إلى التقاعد رجع إلى القرية بلا زوج، لينعم بشيخوخة هادئة. إلا أن هذا الحظ ألقى فى طريقه بفتاة شركسية الأصل، طلبها للزواج على سبيل المزاح فوافق أهلها عن طيب خاطر، فإذا بهذه الفتاة الصغيرة تعطيه سبعة عشر ابناً وابنة، كان ترتيبى الرابع بينهم. وقد تعين على هذا الأب الكهل أن يستأنف الكفاح من جديد، فكأن أعوامه السابقة لم تكن - على طولها - إلا لعباً خارج الحلبة غير محسوب، وأن عليه أن يتشبث بالشباب المضمحل، لكى تبقى هذه الأسرة الكبيرة على قيد الحياة.

كان ذلك أول شئ مبهر ومؤثر فى حياتى. هذا الرجل الذى بقى شاباً فى السبعين والثمانين والتسعين من عمره. كان أول بطل فى الواقع يداعب خيالى آنذاك، على ضوء أبطال السير الشعبية، وكتاب «ألف ليلة وليلة»، وروايات جورجى زيدان عن تاريخ الإسلام، وصياغات المنفلوطى للروايات المترجمة، وروايات روكامبول ومغامرات أرسين لوبين، وكلها أعمال كانت تقرأ فى مندرتنا ليل نهار، حيث يتناوب القراءة واحد بعد الآخر من أصحاب أبى، وحيث أجلس بينهم منبهراً مفتوناً بما أسمع، حتى إذا ما تعلمت القراءة أصبحت أجد متعة هائلة فى أن أقرأ على مستمعين أشياء مثيرة، وأن أستمتع بردود الأفعال على وجوههم الشفافة، وأتمعن فى تعليقاتهم المسهبة التى تعلمت منها أضعاف ما تعلمته من القراءة نفسها. وهذا الذى تعلمته من التعليقات والتعقيبات كان المبهر الثانى بالنسبة لى.

قرأت على المستمعين كل السير الشعبية عشرات المرات: الهلالية وعنترة وذات الهمة وحمزة البهلوان وفيروز شاه وسيف بن ذى يزن وعلى الزيبق والظاهر بيبرس، إضافة إلى الملاحم الشعبية الغنائية التى كان يغنيها المداحون المتجولون، وكانت تطبع وتباع فى المكتبات بخمسة مليمات، مثل: سعد اليتيم والإمام على والغزالة وعزيزة ويونس وغيرها، إضافة إلى المواويل الدرامية الكبيرة، مثل: أدهم الشرقاوى وحسن ونعيمة وفوزى وأنصاف وشفيقة ومتولى وغيرها. وكانت هى الأخرى تطبع وتباع، وهى عبارة عن قصص حب دامية وذات قدرة هائلة فى التأثير الدرامى حتى وهى تؤدى بلا غناء.

كل هذه الأعمال الغنية كانت تحاصرنى، فلم تكن مندرتنا هى الوحيدة التى تتكوم هذه الأعمال فى شباكها، إنما كل منادر القرية تقريباً كانت حافلة بها، حيث لم يكن ثمة من وسيلة للتسلية غيرها. وبعض دكاكين البقالة، ودكاكين الخياطة، كانت تحاول اجتذاب الناس باقتناء هذه الكتب. وكان من المألوف أن تمر على دكان من الدكاكين أو مصطبة من المصاطب فيناديك الجلاس برجاء حميم، لكى تخلّص لهم أبا زيد الهلالى من أسره. فمع أنهم استمعوا إلى هذه السيرة أو تلك عشرات المرات، بل يحفظها بعضهم عن ظهر قلب، ويعرفون أن أبا زيد سيخرج من أسره على النحو المعروف لهم جيداً، إلا أن متعتهم فى الاستمتاع لا تقاوم إلا بمزيد من الاستماع، إذ إنهم يكتشفون ذواتهم من خلال إعادة تشخيص المواقف الشجاعة، التى لا يكتفون بالاستماع إليها بل يجيدون تزويد تفاصيلها المهمة فى تعليقاتهم المتواصلة، يلوكون العبارات الحكيمة والأقوال المفحمة كأنهم يستحلبون رحيقها.

أقول: من هذه التعليقات والتعقيبات والترديدات تعلمت أول درس فى معنى الكتابة الدرامية والأدبية. أصبحت فى تلك السن المبكرة خبيراً بما يمكن أن يؤثر فى الناس تأثيراً حقيقياً. وهذا ما سوف نشرحه بعد

قليل، إذ إننى أستأذنكم فى الانتقال إلى مجلس آخر من مجالس القراءة فى القرية لابد منه لكى تكتمل الصورة. ذلك هو مجلس ابن عمى الأزهرى، القبانى، حيث يلتقى أزهرياً آخر من جيله يمت إلينا بصلة قربى وثيقة، وذلك هو الشيخ عبد المقصود أبو غلاب زوج ابنة عمتى. كان هو وابن عمى ـ كما يقول التعبير الشائع ـ مثل ناكر ونكير، فكلاهما يؤم الناس للصلاة فى المسجد، وكلاهما يخطب على منبر الجمعة، إلا أن ابن عمى يقرأ الخطب من كتب قديمة بصيغ ثابتة جامدة لا تتغير، وضعها محترفون لمناسبات متعددة، أما الشيخ عبد المقصود فقادر على الارتجال والتدفق، والخطابة بأساليب حديثة تحفل بكم هائل من الأشعار والحكم والأقوال المأثورة والأحاديث النبوية، الكثير منها يرد فى خطابة ابن عمى، ومع ذلك ـ ورغم أنه مفوه جهير الصوت مدرب على تلوين الأداء علواً وانخفاضاً وهمساً ـ فإن خطبته تحلق فوق أدمغة المصلين وتحوم حولها دون أن تطرقها بله أن تدخلها، فكنت أشعر آنذاك بأن خطبته أشبه بالكرة تنط وتتقافز وتتلاطم بالجدران والعمدان ثم ترتد إليه كسحب من الدخان سرعان ما ترق وتتحول إلى سطور تستأنف الرقاد فوق الصفحات العتيقة الصفراء، فينطوى عليها كتابه ويقيم الصلاة دون أن يلاحظ أن المصلين قد وقفوا بالفعل منذ برهة طويلة واضطربت صفوفهم. أما الشيخ عبد المقصود فخطبته مهرجان حقيقى، يهتز منها كل شئ فى المسجد: الناس والجدران والمنبر والحصائر، كأن روح الحياة دبت فى الجماد فيبكى الرخام ويتأوه الخشب وتهتف الأركان والعمدان بالصلاة على النبى.

المدهش أن الشيخ عبد المقصود لم يكن جهير الصوت ولا موهوباً فى الأداء، بل كان يخطب ببساطة وتلقائية، باللهجة نفسها التى يتكلم بها الناس فى حياتهم اليومية، بحرارة الانفعال التلقائى المباشر. ولأنه فقيه فى اللغة العربية وفى نطقها فقد كانت الآيات القرآنية والأشعار العتيقة والأقوال المأثورة تبدو فى آذان المستمعين كالعامية لا تحتاج إلى شرح. الأهم من كل ذلك أن هذه المأثورات بجميع أنواعها كانت تخترق الأدمغة لتستقر فى القلوب فتزلزل الناس من فرط الانفعال والانعاظ والتقوى. ذلك أن الشيخ عبد المقصود ـ كما اتضح لى فيما بعد ـ كان ينتقى موضوع الخطبة من الهموم التى تشغل الناس، يتكلم عن أشياء ملموسة، فى مشاكل محددة مطلوب علاجها؛ ولذلك كانت المأثورات كلها ـ شعراً كانت أو آيات أو أحاديث نبوية ـ تنبع من الموضوع نفسه وتصب فى متنه فتتضح معانيها على الحقيقة ويكتشف الناس أبعادها ومراميها، وعلى ضوئها يحددون مواقفهم من هذه المشاكل، ويكتشفون طرقاً سالكة للتعامل مع همومهم وعلاج أوجاعهم. ولذلك كانت خطبته أشبه بمجلس صلح على مستويات متعددة، فيه يتصالح الناس مع بعضهم البعض ومع أنفسهم ومع الملكوت الأعلى، فترق القلوب وتتصافى النفوس وتنمحى الخلافات وتتلاشى الضغائن، ويعم التسامح والتراحم والتواد.

يبدأ المجلس الليلى فى دار ابن عمى، أو دار الشيخ عبد المقصود، أو مندرتنا. هنا جمهور آخر على شئ من العلم والثقافة، فيهم المدرس الإلزامى، وناظر المدرسة، والأزهرى المشتغل بالفلاحة، والتاجر المستنير، وباشكاتب الدايرة، وشيخ البلد أحياناً وأحياناً معاون الزراعة، أو موظف بمصلحة الرى. كلهم مغرمون بحديث السياسة، وكلهم يطرحون أمامى جميع القضايا الحيوية التى تتعلق بمستقبل البلاد، فكانت رأسى تمتلئ كل ليلة بأسماء وألقاب ومصطلحات وتعبيرات ومواقف ذات دلالة: جرائم الحرب، عبيد، أحمد حسنين، على ماهر، الملكة نازلى، الملك فاروق، الأذناب، الاستعمار، اللورد السردار، اللورد كرومر، تشرشل، ديجول، بنجوريون، الكونت برنادوت، إيزنهاور، ترومان، مأساة فلسطين، الأسلحة الفاسدة، طه حسين، نجيب الهلالى، النقراشى، إسماعيل صدقى، إبراهيم عبد الهادى، حسن البنا، حسن الزعيم، الملك عبد الله، عباس العقاد، أحمد

أبوالفتح، أبو الخير نجيب.. إلخ إلخ. فى كثير من الأحيان كانت الجلسات تزودنى بالكثير من المعلومات والمكتشفات والمعارف، إلا أنها دفعتنى دفعاً للبحث عن دلالات هذه الأسماء والربط بينها وبين دروس التاريخ فى المدرسة، فكنت أقرأ الجرائد والمجلات بشغف عظيم، وأغرق فى مجلات الهلال والمقتطف، والمصور، وروزاليوسف.

إنما الطرافة تبدأ حين يشرع ابن عمى فى توجيه المناقشة إلى مسائل يهدف من ورائها إلى إحراج الشيخ عبد المقصود والتشكيك فى سعة اطلاعه وعمق ثقافته، فإذا هو ينتدب من صفحات التراث الأدبى أو التاريخى أو الدينى بعض مسائل ذات طبيعة خلافية: القرآن مخلوق أم أزلى؟.. مثلاً مثلاً.. الإنسان مخير أم مسير؟.. هل شعر المتنبى أصيل أم هزيل؟ أحقيقى هو أم منحول؟.. هل تستطيع أن تثبت لى أن أبا العلاء المعرى ليس ملحداً؟.. ما قولك فى زندقة أبى حيان التوحيدى؟.. وهل تراك تعتقد أن حجة الإسلام الإمام الغزالى كان متجنياً على ابن رشد؟.. وهكذا نفاجأ بعد قليل أن مندرتنا قد ازدحمت بمئات الشخصيات التاريخية، من على بن أبى طالب إلى جلال الدين السيوطى، ومن الجاحظ وابن قتيبة والقالى والقلقشندى إلى طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل، ومن عبد القاهر الجرجانى إلى المنفلوطى، ومن الإمام الشافعى وأبى حنيفة والليث بن سعد إلى محمد مصطفى المراغى والشيخ بخيت والشيخ شلتوت والشيخ محمد أبى زهرة ومحمد فريد وجدى، ومن صلاح الدين الأيوبى إلى مصطفى كامل وسعد زغلول، ومن زرياب والموصلى إلى أم كلثوم وعبد الوهاب. وسط كل هؤلاء يتعفرت ابن عمى، فيذهب إلى دولاب الكتب ويعود مئات المرات، وتسرح المجلدات بين الأيدى التى تنتهك صفحاتها بعصبية وخشونة طلباً للفهارس والعناوين: صحيح البخارى وصحيح مسلم، مقدمة ابن خلدون، البيان والتبيين، الأمالى، الفاخر، اللزوميات، سيرة ابن هشام، إحياء علوم الدين، الموطأ، الملل والنحل، والأمثال.. إلخ.

وكنت ألاحظ أن الجميع يشغفون بمتابعة هذه المناقشة التى تصل أحياناً إلى حد الخشونة والغمز واللمز والضرب تحت الحزام، ويساهم الجميع من طرف خفى فى تسخين الطرفين، ربما دون أن يقصدوا، وربما طمعاً فى اكتساب المعرفة من احتكاك قطبين جهبذين، وربما بحثاً عن المرح فيما تنفلت به الألسنة من فكاهات وسخريات حادة، وكذلك يسهم الجميع فى البحث عن الصفحات والإتيان بالنصوص المطلوب استفتاؤها. لكننى ألاحظ أيضاً أن الحماسة سرعان ما تخفت، ويبدأ الملل واضحاً على الوجوه، ويدب النعاس إلى العيون، أما العيون التى تبقى محتفظة بوهجها فإننى ألاحظ أنها ترمق ابن عمى فى غيظ وضيق شديدين، لسان حالها يقول: عكرت مزاجنا عكر الله مزاجك!. وكنت أجدنى مشاركاً لهم فى هذا الشعور، وذلك أن الجلسة التى كانت منذ قليل تضج بالحيوية والنشاط واشتغال الخيال وصفاء الذهن، والنكات العميقة، والأفكار المبهجة، والتعليقات المحركة للعقل وتفتيحه على أمور الحياة والتجارب الإنسانية المشعة.. ها هى ذى قد آبت إلى تناحر سقيم أجوف فى مسألة لا تجدى إلا فى مواقع الدرس. وكان أجمل وأطرف تعقيب على هذه المناقشات يأتى دائماً من أبى، الذى يكون قد استسلم للنعاس فانكسرت، رأسه فوق صدره وصار تنفسه الثقيل يؤوب إلى شخرات رنانة ممطوطة ممتلئة، كأنها عن عمد - تهزأ بالاستمرار فى الهراء، وكانت بالفعل تضع حداً حاسماً للمناقشة، بل كان البعض ينتظرها بفارغ الصبر ليهب واقفاً يبحث عن حذائه ضاحكاً يقول: ختامه مسك، ويكون ذلك إيذاناً بالانصراف.

هذه الشخرات سكنت أذنى، أفاجأ بها قد استيقظت ودوى صوتها فى مسمعى كلما استمعت إلى مناقشات السدنة وكهنة الثقافة فى أمور بعيدة عن هموم الحياة وحيوية الواقع المعاش، بل كلما قرأت عملاً فنياً سقيماً يخلو من التجربة الإنسانية، مكتوباً من الدماغ لا من القلب، يتذرع بوهم الحداثة لينعتق من كافة القيود والتقاليد الفنية التى تعطى العمل شرفه وشرعيته واحترامه. ما أسهل أن يتحرر الكاتب من كل القيود والتقاليد، ولكن ما أصعب أن يهتدى إلى البدائل دون أن يستوحيها ويستنبطها من هذه القيود والتقاليد نفسها، ولن يتحقق له شئ من الإغراق فيها واستيعابها جيداً، فالحداثة الحقة هى السعى الدائب فى محاولة استيعاب القديم واستيلاده جديداً، عبر جدل لا ينقطع، فإنه لمن أكذب الكذب الادعاء بأن التقنيات القديمة قد أفضت بكل ما لديها، أو أن المذاهب والأساليب القديمة قد انتهت صلاحيتها، ولم تعد ملائمة للعصر، وأن القضية الفلانية قد تم بحثها وانتهى الأمر بشأنها، أو أن التراث قد أصبح يستدعى قطيعة معرفية، أو أن الابن لن يكون رجلاً بحق جديراً بالتقدم والنضج إلا إذا قتل أباه وتبرأ من أجداده.

هذه هى قناعاتى بعد أربعين عاماً من الإنتاج المتواصل الجاد، فى مجال الإبداع الروائى والقصصى، والنقدى. وتوصلت إليها بالتجربة والدراسة والاحتكاك المباشر بالناس، جمهرة القارئين، الذين يصنعون مجد الكاتب ويمنحونه القدرة على الاستمرار والتألق. ولقد يعيش الكاتب منتعشاً لوقت طويل فى ظل كثافة إعلامية واهتمام نقدى واسع النطاق يمنح فيه أكبر الألقاب وأجل الصفات، مما يوهم الكثيرين من الشبان بأن هذه هى الطريقة المثلى فى الكتابة فينساقون فى طريق التقليد والمحاكاة. ولقد يتوهم الكثيرون أن هذا هو المجد، والواقع أنه مجد زائف كعملة ورقية ليس لها رصيد من الذهب يغطيها.

لا يصنع مجد الكاتب إلا قدرته على الالتحام بأفئدة الناس، للإسهام فى إضاءة الدروب المظلمة أمامهم، العمل على ترقيتهم، المشاركة الفعالة فى همومهم الكبيرة والصغيرة على السواء، يحقنهم بمصل المقاومة، يكشف لهم عن مواطن القوة فيهم، عن قدراتهم الخفية الخارقة، يوعيهم بها، يربطهم بالتاريخ وبالجغرافيا، بالزمان وبالمكان.

لقد شغلتنى علاقة الكتابة الأدبية بالقارئ منذ وقت مبكر جداً، وظلت بالنسبة لى محل بحث دائب ومناقشة مستمرة. ولم أكن لأنتبه إليها لولا ملاحظتى المبكرة لشدة ارتباط الناس فى قرانا بالسير الشعبية، وانتباهى لتعليقات وتعقيبات المستمعين.

فتحت تلك التعليقات وعيى على أن الصدق فى التعبير هو المعبر الأول إلى قلب المتلقى. والصدق فى التعبير لا يقصد به العبارات المستخدمة فى السرد أو الحوار؛ إنما يشمل الصورة الفنية كلها. لابد أن يتعرف عليها المتلقى جيداً كما يتعرف الأب على أهله وعياله؛ أن يشعر بصلة القربى الوثيقة بينه وبين ما يقرأ أو يسمع؛ وأن يتسرب إليه الاقتناع شيئاً فشيئاً بأن ما يقرأ أو يسمع يخصه هو بشكل أو بآخر، من قريب أو بعيد. إن الصورة الفنية لا تتحقق لها الحياة فى وجدان المتلقى إلا إذا عكست جانباً أو أكثر من الحياة المرئية المعاشة؛ بمعنى أن تكون تمثيلاً فنياً لتجربة إنسانية مكتملة المعالم؛ فإن كانت قوية برصيدها من التفاصيل الدالة الموحية فإن ترددتها تبقى فى الذاكرة طويلاً، هيهات أن يخفت لها رنين؛ أما إن كانت هشة، فيها من الحرفية ـ أو الحرفنة ـ أكثر مما فيها من الصدق الموضوعى، وفيها من ألاعيب الفن أكثر مما فيها من حياة وتجربة فإنها سرعان ما تنزلق على سطح الذاكرة وتتلاشى كأن لم تكن، حتى ولو باركها جميع نقاد الأرض واعتبروها فتحاً فنياً كبيراً.

وربما يقول قائل: ولكن السير الشعبية عبارة عن مواقع حربية خارقة للمألوف، وقتال بالسيوف والحراب، وشطط وجموح.. إلخ؛ فأى حياة وأى تجربة إنسانية تقدمها هذه السير للقارئ؟

قد يبدو هذا صحيحاً للنظرة العجلى. ولكن القارئ المستوعب للسير الشعبية ولـ «ألف ليلة وليلة» سيجد أنها تعكس الحياة بصورة مكثفة وصادقة. ومع أن المفترض أنها تدور فى عصور تاريخية بعيدة، وتحاول قدر استطاعة الخيال الشعبى المؤلف لها أن تنقل زخم العصور التاريخية عبر أنماط العيش وطرز الملابس والخوذات والخيول والسيوف والعادات والتقاليد وكل معطيات المضمون التاريخى للمواقع الحربية؛ إلا أنها مطبوعة ببصمة الواقع الذى كتبت فى ظله السير؛ فكل سيرة تعكس واقع عصرها الذى كتبت فيه، إضافة إلى العصر التاريخى الذى تحاول تصويره كإطار لوقائع السيرة. فإذا علمنا أن السيرة كانت كائناً حياً يسعى بين الناس من راوٍ إلى راوٍ، ومن بلدٍ إلى بلدٍ، ومن مجتمع إلى آخر؛ ولم تكن نصاً جامداً إلا بعد عصر التدوين وانتشار المطابع، لعلمنا بالتالى أن السيرة كانت فى تطور مستمر. فبانتقالها من راوٍ إلى راوٍ تكتسب إحساس الراوى الجديد، وتتشبع بحرارته، بخصوبة خياله، بهمومه الذاتية التى هى فى أصلها أوجاع تركها مجتمعه فيه. وقد لعب ذكاء الرواة دوراً عظيماً فى إبداع هذه السير وتحويلها إلى أبنية شامخة تستمد خلودها من كونها أوعية قادرة على احتواء الحياة والمشاعر والتجارب الإنسانية على امتداد العصور. ذلك أن الراوى ـ بذكائه الإبداعى وبصيرته الفنية النيرة ـ كان إيجابيا فى حكيه؛ إنه ربما كان من بلدة بعيدة عن البلدة التى تستضيفه لهذه السهرة؛ ولكنه ـ بالتأكيد ـ ملم بحياة هؤلاء الناس الملتفين من حوله، مدرك لأوجاعهم ومشاغلهم الملحة وأوضاعهم الطبقية والاجتماعية وما تتركه فيهم هذه الأوضاع من آثار نفسية وسلوكية ووجدانية؛ فكان ـ أراد أو لم يرد، بوعى أو دون وعى ـ يحمِّل السيرة كل هذا المضمون، يخلطه بالصياغة، يحوله إلى دم يجرى فى شرايين الشخصيات، حتى وإن كانت لأبطال تاريخيين، أو يخلق شخصيات جديدة مستمدة من الواقع الراهن ويسلكها فى السياق المطاط الذى تساعده طبيعته الفنية على احتمال كل شئ والاتساع لكل محتوى. ولربما يكون المشهد المحكى يدور بين عنترة ـ مثلاً ـ وأحد خصومه فى ذلك العصر الجاهلى العربى الجديد؛ ولكننا نشعر أن المحاورة بينهما ـ شعراً كانت أو نثراً ـ تحتوى مضموناً إنسانياً معاصراً؛ وحتى إن تجلت براعة الراوى فى تغليف هذا المضمون بمسميات وعبارات ومفردات من الواقع التاريخى للجزيرة العربية آنذاك؛ فلن يكون صعباً على المتلقى تجريد المضمون من هذه الأغلفة؛ لأنه ليس غريباً عنه، بل يكاد المتلقى ينطق ببقية الجملة التى لم يسمعها من قبل؛ لأن ما تحتويه من إحساس أو شعور أو معنى سبق للمتلقى أن عاشه بحذافيره فى موقف مشابه، وإن على صورة أخرى.

وفى السير الشعبية مشاهد للمدن والقرى، للشوارع والحوارى والميادين والمساحات، زخم الحياة فيها لا يختلف أدنى اختلاف عما نشعر به فى مدننا المعاصرة. وإنى أحيلكم إلى سيرة طبعت حديثاً بنصها الكامل ومتوفرة حالياً فى المكتبات هى سيرة الظاهر بيبرس. اقرأوها من فضلكم، فإنها رواية معاصرة جداً، سوف تلتقون فيها بكل مدنكم وشوارعكم وحواريكم، وبصور حية لناس تعرفونهم جيداً وتقابلونهم كل يوم، يعيشون المشاكل نفسها، الأوضاع نفسها، وإن سميت بأسماء مختلفة.

من تعليقات وتعقيبات المفتونين بالسير الشعبية تبين لى أن العمل الفنى الجيد هو ما يغذى فى الناس روح الطموح والتطلع، ويجسد لهم صور القوة والشجاعة والعزة والسؤدد، يشخص لهم معانى الوفاء والإيثار والتضحية والكرم والعفة والصدق والأمانة والقناعة والنزاهة والفضيلة والمحبة والشرف والرحمة والمودة والاتحاد

والتكافل والتضامن، وما إلى ذلك من قيم أصيلة كرست لها الحضارات المصرية والعربية على طول الأزمنة، وكانت السير الشعبية وعاءً حقيقياً لها.

وعلى المستوى الفنى الخالص، أفدت من السير الشعبية فوائد لم تحققها لى روائع الأعمال الأدبية الكبيرة التى قرأتها فيما بعد لتولوستوى وديستويفسكى وبلزاك وزولا وتشيكوف وملفل وشتاينبك وكالدويل وهيوارد فاست وهيمنجواى وفيتز جيرالد وديكنز ومارسل بروست وفرجينيا وولف وتوماس هاردى وهنرى ميللر وجراهام جرين وكازنتزاكيس وباسترناك وتوماس مان وغيرهم وغيرهم. وفى اعتقادى أن القدرة على رسم الشخصية الإنسانية وبث الروح فيها، قد وصلت فى السيرة الشعبية إلى أعلى ذراها.

إن شئنا مثالاً على ذلك فليكن حمزة البهلوان مثلاً، أو حمزة العرب. إن هذه الشخصية الفذة، من حيث البناء الفنى، تضارع أغنى الشخصيات الفنية فى الملاحم الإغريقية القديمة وتتفوق عليها بقدر ما تتميز به من إنسانية. هى شخصية تراجيدية غنية شديدة الضخامة، مبنية بوعى فنى مذهل بقوانين الدراما والشخصيات الدرامية. فعلى الرغم مما يحيط بميلاده من جو أسطورى مثير للخيال، للإيحاء بأنه ذو قدرات فوق مستوى البشر، ورغم أننا نشاهد هذه القدرات، فإن محتواه الإنسانى الكبير يجعله قريباً جداً من وجداننا، وهو من الحضور والوضوح والحميمية بحيث نقيم معه صلات المودة والتعاطف والتآخى، لدرجة أننا نصدق ما يفعله من أفاعيل تدخل فى باب الخوارق والأساطير، بل نصدق أنه تزوج من إحدى الجنيات، وأنجب منها فارساً يدركه فى لحظة حرجة ليكون عوناً له. نراه فى طفولته المبشرة السعيدة الواعدة، وفى صباه المشرق بنبوغ الفروسية، وفى شبابه المعطاء بفحولة الفتوة واكتمال العنفوان، وفى شيخوخته حكيماً كيساً، رضيا يشترى الفرسان بالعفو عند المقدرة، وفى كهولته مستبداً مهزوزاً مخرفاً مثيراً للقلاقل ضيق الخلق مضطرب الفؤاد يسىء معاملة كل المقربين منه حتى أخيه وساعده الأيمن عمر العيار، ذلك البطل الشعبى البديع، الذى لولاه ما أفلح الفارس فى مشروعه، والذى بات فى نهاية السيرة لا عمل له سوى إصلاح ومداواة ما يفسده حمزة بسوء تصرفه.

لقد تعلمت من السير الشعبية، أن كل شئ فى الفن ممكن ومتاح؛ المهم كيفية التعامل مع الأشياء. للكاتب أن يخلط الواقع بالأساطير، والبشر بالجن، والممكن بالمستحيل، والأرض بالسماء، له أن ينطق الصخر، ويشخص الجماد، ويبعث الموتى، ولكن بشرط أن يتوفر له المنطق الفنى القادر على إزالة الغربة بين مختلف العناصر والتأليف بين الأشتات. إن الفيصل فى النهاية ليس قوة التجربة المصاغة وحدها، وإنما لابد لها من قوة الإدراك، فدرجة الإدراك هى التى تحدد التفاوت بين مستويات الكتّاب. وقد تكون التجربة غنية فى ذاتها، ولكن قوة الإدراك المحدودة عند الكاتب تهدرها وتطفئ أبعادها، وقد تبطل مفعولها. وحين تتوفر قوة الإدراك عند الكاتب، فإنها تخصب خياله، يصبح الخيال مشبعاً برحيق التجربة، فيشيع الأنس بين عناصرها، يشيع الألفة بين الأجسام المتضادة المتنافرة فتقبل الالتحام ببعضها البعض، تتضافر، تتناغم، تشارك كلها فى عزف لحن واحد متنوع الأصوات، متعدد الروافد.

هكذا، كانت السير الشعبية، وهكذا يفعل معظم، أو أنبغ كتاب أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم جارثيا ماركيز وجورج أمادو وغيرهما، ممن أصبحت كتاباتهم تسمى بالواقعية السحرية. وليس من شك فى أنهم ـ مثلهم مثل رائدهم العظيم صاحب (دون كيخوته) ـ قد تأثروا بسيرنا الشعبية عن طريق اللغة الإسبانية التى كانت مصدر ثقافتهم الأم. هكذا، اعترف صاحب (دون كيخوته) بأنه كتب روايته هذه محاكياً بها ما قرأه من

خوارق البطولات فى هذه السير، وكانت شائعة آنذاك فى الأندلس. وفى رواية (مائة عام من العزلة) لجارثيا ماركيز، نرى فى التراكم الملحمى المكرس لشخصية الجنرال أصداءً قوية لما قرأناه فى التبشير بشخصية حمزة البهلوان؛ بل إن الجنرال نفسه يكاد يكون نتاجاً عصرياً أمريكياً لاتينياً لشخصيات حميمة لنا كالزير سالم والصحصاح بطل سيرة ذات الهمة والظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن. أما شخصية أورسولا فى (مائة عام من العزلة) فإنها امرأة من الصعيد المصرى أو من الجزيرة العربية؛ وهى هكذا لأنها بعض أصداء السير الشعبية العربية، مثلها مثل خضرة الشريفة والجازية وغيرهما من نساء السير ذوات القوة والصلابة والعطاء بلا حدود.

قلت إن أبى هو أول بطل يفتن خيالى الصغير، حيث انتبهت لأول مرة وأنا فى السنة الأولى بمعهد المعلمين العام ـ وكنت قد انتهيت من قراءة كافة السير الشعبية و «ألف ليلة وليلة» مع الجماهير والعامة، وقراءة المصادر التراثية المهمة فى جلسة ابن عمى، ومعظم الإصدارات الحديثة لدار الهلال ودار المعارف والمطبعة الأميرية فى مكتبة أبى ـ أقول: انتبهت لأول مرة إلى أننى يمكن أن أحكى رواية، شجعنى على ذلك وجود بطل جاهز هو أبى وما يلاقيه من صنوف القهر والعناء حتى لا تهبط أسرتنا إلى درجة أقل من الشظف.

ولم يكن فى نظرى ـ ونظر القرية كلها ـ يستحق هذا الهوان. فسيرة أبيه حامل مفاتيح الكرار فى السراى الخديوية، صاحب الأبعادية والأبهة وبلدة كاملة من الأبناء والأحفاد؛ لاتزال باقية فى أذهان القرية.. وبيتنا نفسه، وما يحتويه من بقايا أثاث ملكى قيل إنه من خرج السراية الخديوية: هذه الترابيزات، هذه المقاعد، هذه الأطباق، هذه الملاعق الفضية، هذه السجاجيد، هذا الحاكى بآلاف من الأسطوانات متراكمة بجواره؛ هذه البذلات والمعاطف والطرابيش وأربطة العنق والأحذية والقمصان الحريرية والأزرار المطعمة بالأحجار الكريمة التى كان يلبسها أبى فى زمن الرغد والازدهار قد تكومت فى أدراج البوريه تتصاعد رائحة العتاقة والعطر القديم بعد أن هجرها أبى واستبدل بها الجلباب والعباءة والمركوب. على الحوائط براويز كثيرة جداً، كنت مذبذباً بين أن أكرهها أو أحبها؛ فهى فى صغرى كانت تثبت لعيال المدرسة أننى من أسرة عريقة مهابة؛ وهى فى صباى أصبحت كالتوابيت؛ فكل تاريخ أسرتى وأمجادها قد آبت إلى مجرد صور جامدة فى براويز على الحوائط: هذا جدى مع الخديوى شخصياً، هذا عمى مع أفندينا، هذا أبى مع شاعر النيل حافظ إبراهيم الذى حضر سبوع شقيقى خيرى الأول الذى ولد فى الإسكندرية من أول زوج لأبى، ثم مات بعد عامين، وهذه بضعة أبيات بخط شاعر النيل قالها تحية للمولود: «البشْر أقبل برهانا على الخير.. وكوكب العصر يهدينا إلى الفجر. ونجمة الصبح لما علَتْ سطعت.. فكان من نورها مولودنا خيرى». حتى هذه الأبيات التى كانت تملؤنا فخراً وزهواً كأنها قيلت فىّ أنا، لم يعد يخفق لها قلبى من الفرح مع أنها كانت أول رابط يربطنى والشعر بعلاقة حب وثيقة حتى قبل دخولى المدرسة.

كل هذا لم يكن يثير فى أبى سوى الشعور بالمرارة والحزن والانكسار؛ كان يشرد لساعات طويلة كتمثال فرعونى مفتوح العينين، جامد الحركة، فيثير خيالى ويوقظ حدسى، أحاول استنتاج ما يمكن أن يفكر فيه طوال هذا الشرود الأسيف؛ أحاول ـ وأنا الطفل الصغير ـ أن أواسيه، أن ألفت نظره بحركات خفيفة الظل أو بكلمات ضاحكة لكى يفرد وجهه ويبتسم. ولم أكن أدرك وقتها أنه سابح فى ملكوت الله يستفتيه وسيلة تمكنه من الوفاء بثمن الطحين؛ إنما كنت أشعر بأن فى الأمر شيئاً غير طبيعى، حينما يقع بصرى على أمى ـ تلك الفتاة الغريرة التى هرمت على غير أوان ـ فأجدها مقعية فى ركن بعيد، منكبة على نفسها ودموعها تهطل بغزارة؛ فأعرف بالسليقة أن المشهد المأساوى الذى يحدث فى بيتنا كل أسبوعين قد صار وشيك

الحدوث، سيثور أبى ويفقد أعصابه ويجدف فى حق الله والسماوات العليا، سيقسم بأغلظ الإيمان أنه لا يحتكم على مليم، وأنه لو مات اللحظة ـ وهو أمل طالما تمناه ـ فلن يجدوا فى حوزته ثمن الكفن. وستلطم أمى على خديها، وتلعن الخلف وسنينه، والدنيا والدين، وستتركنا وتطفش إلى حيث لا يعرف مكانها أحد. لكنها لن تفعل مطلقاً. ويقول أبى: «روحى فى داهية انتى وعيالك»؛ لكنه لا يعنيها أبداً. ولابد أن يهب واقفاً ويترك البيت عند أذان العصر، فلا يعود إلا آخر الليل. وفى الصباح تنفرج الأسارير قليلاً، ولا أجد أمى فى الفراش، فأعرف أنها بكرت بالذهاب إلى مخزن الحبوب لتشترى القمح والأرز للطحين.

أبى، مع ذلك، لم يكن عاطلاً وإن حاصرته الأزمات. وكان لابد لى أن أحترمه عظيم الاحترام؛ إذ ها هو ذا، وهو على مشارف الثمانين من عمره، يستيقظ فجر كل يوم، ليصلى الفجر حاضراً، ويشرب الشاى، ويحمل الحقيبة والشمسية ويتكل على الله، يمشى على قدميه ما يقرب من عشرة كيلو مترات ليصل إلى محطة السكة الحديد التى سيركب منها القطار إلى مدينة قلينا المركز على مسافة محطتين، ليمارس عملاً كريماً ابتدعه لنفسه. الناس فى قريتنا لهم فى المدينة مصالح ومشاكل وقضايا مع الحكومة ومع بعضهم البعض، ولا يعرفون شيئاً عن الإجراءات القانونية: كيفية رفع دعوى فى المحكمة، كيفية التسجيل فى الشهر العقارى، كيفية التفاهم مع مصلحة الضرائب، كيفية استخراج شهادة الميلاد.. فكان ينوب عنهم فى تخليص هذه الأعمال وإنهاء هذه الإجراءات نظير أجر متفق عليه. ثم يعود فى القطار نفسه، ليمشى على قدميه المشوار نفسه، لا يثنيه حر لاهب ولا مطر دافق، على الرغم من أن بلدتنا عند المطر تتحول بكاملها إلى معجنة. ولا أزال أذكرنى جالساً فى الفصل الدراسى فى البلد، والمدرس مندمج فى الشرح وأنا ذاهب اللب مبدد الانتباه أتململ فى قلق وبقلبٍ واجفٍ؛ لأن السماء قد اكفهرت فجأة وأرعدت السحب وألقت على الأرض فتافيت النار وسيول المطر، وصورة أبى وهو على الطريق الزراعى لا تفارق عينى.

فى البداية، شجعنى أبى على الدراسة؛ لكن الظروف حين لم تنذر بتحسن فى الأحوال على المدى القريب، رأيت من الأوفق والرحمة به أن أختصر مشوار التعليم فألتحق بمعهد المعلمين العام، وأن أعفيه من متطلبات الدراسة فى البندر؛ حيث الأمر محتاج لمسكن وملبس ومأكل ومواصلات. وهنا، دخلت إحدى التجارب المهمة جداً فى حياتى: أعنى الالتحاق بعمال التراحيل نفراً من الأنفار؛ حيث يشحننا المقاول فى جرارات تحملنا إلى بلدان بعيدة لنشتغل فى أراضى الوسايا والتفاتيش، فى مقاومة دودة القطن، فى نقاوة الأرز وشتله، فى العزيق، فى تطهير المصارف، فى حصاد القمح، جمع القطن، ضم الأرز.. إلخ. وقد أثمرت هذه التجربة روايتين هما: (السنيورة) و (الأوباش)، وبعض قصص قصيرة، ولاتزال جعبتها تحفل بكثير من الأعمال.

أول ما تعلمته من هذه التجربة ـ فضلاً عن الاحتكاك بنماذج لا حصر لها من البشر أعطتنى كل خبراتها وتجاربها وأحلامها وهمومها ـ هو أن أبى ليس البطل الوحيد فى الحياة، وأن قصته يمكن تأجيلها أمام هذا الكم الهائل من الروايات الحية، والمآسى الإنسانية الفادحة. لقد تضاءلت قضيتى وذابت فى قضية كبيرة جداً يشخصها هذا الجمع الهائل من التعساء المطحونين الذين يدفعون من عرقهم ودمائهم ونور أبصارهم ثمن الرفاهية لفئات من الناس لا ينالون منهم حتى حسن المعاملة. إن وضعهم كما خبرته يمكن أن يلخص الوضع البشرى كله على الكرة الأرضية.

من هؤلاء، تعلمت الفولكلور المصرى كله. المواويل الحمراء والخضراء، البكائيات، أغنيات العمل المتعددة بتعدد الأعمال من حرث وبذر ورى وحصاد، أغانى الأفراح والخِطبة والطهور والمهد والصباحية، الحواديت

المسلية الحكيمة المفحمة، الغناء الشجى المليء بالمشاعر، الضرب على السلامية والناى والأرغول والرباب، الألعاب الجماعية ـ الحركية منها والذهنية ـ الألغاز المسبوكة سبكاً فنياً معجزاً، الأمثال، الصيغ المتشابهة الأحرف المعقدة التراكيب تكونُ رجلاً بحق لو قلتها سبع مرات متواصلة. كل بلدان مصر كانت حاضرة فى الخيمات أو الأحواش التى تأوينا سواد الليل؛ القيم الإنسانية العظيمة التى توقظها فى النفوس مشاعر الغربة حيث يتحول كل واحد إلى طبيب يداوى جراح الآخر ويواسيه ويعاونه.

تعلمت من مجتمع عمال التراحيل شيئاً خطيراً جداً؛ ذلك أن المدخل الوحيد لقلب شخصٍ منهم، والمضمون التأثير بلا منازع، هو أن تحكى له طرفاً من قصة حياتك، وكلما كنت صادقاً وصافياً قوى تأثيرك عليه؛ الدليل القاطع على أنك أثرت فيه حقاً، هو أنه ـ بدوره ـ سيحكى لك طرفاً وربما أطرافاً من حياته، وسيجتهد فى أن يكون أشد منك صدقاً وصفاءً، سيحكى لك عن أدق المشاعر. هنا ـ فحسب ـ تنعقد بينكما الصداقة المتينة، فاختلاط الحكايا كاختلاط الدم بالدم يجعل من الغرباء إخوة وأشقاء. من هنا، دخلتنى موهبة البوح، واكتساح الحواجز أياً كانت حتى تتدفق المشاعر والمكاشفات على سجيتها. لقد حكيت للآلاف، آلافاً من أطراف حياتى، وتلقيت الملايين من أطراف حياتهم. تعلمت منهم فن الحكى نفسه، الحكى المصرى الصرف، الذى يصل إلى أعظم تجلياته عند العامة؛ حيث تتمثل فيه خصائص الشخصية المصرية القح. ذلك الفن الذى تجلى فى النكتة المصرية المحبوكة المسبوكة التى لو انتبه إليها كتابنا ـ كما انتبه يوسف إدريس ـ لأصبح لدينا مئات من يوسف إدريس خبراء بفن «التيمة» أو الفكرة الكبيرة المنصهرة فى برشامة، كلمة ورد غطاها. نحن شعب حكاء بطبعه، ومن أراد فنون الحكى البارعة فليلتمسها عند العامة الذين لم تفسدهم الثقافة بالحذلقة. إننا شعب لديه مثل شائع يقول: «كدب مساوى.. ولا حقيقة ملخبطة». هذا المثل لا يصدر إلا عن عقلية عريقة فى فن الحكى، ذات أنس ودفء ومودة. وهو مثل يلخص العملية الفنية برمتها، إنه مفتاح الكتابة الروائية والقصصية والمسرحية والشعرية. ذلك أن الكاتب قد يملك الحقيقة باحتوائه على تجربة جليلة تستحق الإفضاء بها، ولكنه قد لا يكون مقنعاً للقارئ، بل قد يستهجنها القارئ ويعتبرها كذباً فى كذب؛ لا لشئ إلا لأن الكاتب كان مضطرباً فى نقلها، غير ملم بفنون الحكى؛ وفنون الحكى كلها تنحصر فى تحويل المعلوم والمعروف إلى إحساس مُدْرَك؛ فى الدخول تحت جلود الآخرين والإحساس بصدق معاناتهم ومشاعرهم ثم يتلبسها وتتلبسه فكأنها جزء منه وكأنه وعاء لعصيرها. إن الكذب، هنا، هو أنك تنتحل صفات الآخرين وتحكى بلسانهم أو تحكى نيابة عنهم؛ ولك الحق فى ذلك طبقاً لمعنى المثل، ولا غضاضة فى أن تفعل، ولكن بشرط أن تكون متسقاً مقنعاً فى ترتيب الأشياء وإحكام وضعها. حينئذ، يصبح الكذب صدقاً بالحقيقة الفنية الناضجة؛ فى حين تصبح الحقيقة كذباً صراحاً لمجرد أنك قد تتعثر فى التعبير عنها؛ وأنت قد تكون بريئاً وصاحب حق لكنك إن تلجلجت أمام القاضى وعجزت عن التعبير المستقيم المنضبط فلابد أن يتشكك فيك ويحكم عليك. نعم.. «كدب مساوى.. ولا حقيقة ملخبطة». ألا ترون أنه مبدأ فنى صميم؟.. أنا شخصياً أراه كذلك.

إنما أطرف ما تعلمته من مجتمع عمال التراحيل قد تم على النحو التالى: بما أننى كنت تلميذاً لبقاً أجيد القراءة والكتابة، وأحمل فى قفة الزوادة بعض كتب وكراسة وقلم رصاص وآخر كوبياً؛ فقد كان الأنفار من كبار السن يلجأون إلى فى كتابة خطابات لذويهم، يبلغونهم فيها عن أشياء ويستفهمون عن أشياء، ودائما أبداً كان الخطاب يتحول إلى مؤتمر فيه أطراف عديدة، ومشهد غاية فى الطرافة. يقول لى صاحب الخطاب: أريد أن تدبج لى خطاباً لأخى أو ابنى أو صهرى تقول فيه كذا وكيت (كذا وكيت هذه يعنى حكاية طويلة

مليئة بالتفاصيل والأسماء والأرقام والتواريخ والأماكن والأزمنة). وحين أخبره أننى قد فهمت واستوعبت يقول: ماشى، ولكن لا تنس كذا وكيت، ويعيد حكى ما سبق أن حكاه منذ برهة ضاغطا بلسانه على بعض الكلمات كأنه يتوقع أنى سأكتب اللهجة التى نطقها بها كما نطقها بالضبط. ما أكاد أسطر نصف الصفحة حتى يتدرنى قائلاً: اقرأ لى ما كتبت. فأقرأ: حضرة المحترم الأخ العزيز فلان الفلانى أدامه الله وأبقاه.. بعد تقديم واجبات الاحترام أعرفك يا أخى العزيز. وهنا، أفاجأ بصرخة احتجاج حادة ضيقة الخلق غاضبة؛ ثم يشوح قائلاً فى تأنيب وتبكيت وأسف: «يا أخينا.. بزمتك أنا قلت ده؟». فأتوقف مخضوضاً، أتلعثم قائلاً: «أنا لم أقل شيئاً بعد.. هذه هى افتتاحية الخطاب»، فيصرخ قائلاً: «أنا مالى ومال الافتتاحية دى.. إنت مش لسه قايل حضرة المحترم أخى العزيز؟.. مين قال إن أنا عايز أسميه حضرة المحترم أخى العزيز؟!». أقول: هكذا يجب أن يبدأ الخطاب، ومن الذوق أن.. فيقاطعنى يائساً من غبائى: «ياسيدى أنا قليل الذوق.. إنت شريكى.. إنت لمؤاخذة تكتب اللى يطلع من بقى.. اكتب: فلان الفلانى.. كده حاف من غير حضرة المحترم.. كتبت؟.. حلو كده.. يا كلب يا ابن الكلب يا ضلالى.. يا لمامه.. إنت إزاى تاكل حق مراتى فى الورث بتاع أبوها لحد النهارده؟! عشان مانى متغرب على طول منتاش لاقى راجل يقف قصادك؟!». أضطر صاغراً إلى محاولة صياغة ما يقول على نحو يقبله ذوقى باعتبارى الكاتب صاحب الخط. ثم يقول: «اقرأ لى كده». فأقرأ: فلان الفلانى.. يا أيها الجرو الأجرب يا أخ الضلال كيف تسول لك نفسك بأن تحرم زوجتى من نصيبها فى..». وهنا، ينتفض صاحبنا واقفاً منفساً عن ثورة غضبه ثم يصيح بفحيح متحشرج: «أشق الهدوم منك؟.. أنا باكلمك بالعربى.. بالمفتشر.. ترطن لى بالنحوى؟.. ياجدع سيبك من الكدب والأونطه.. الكلام ده مش بتاعى.. ما اعرفوش».

تكرار هذه المواقف الطريفة لم يطفئ فى ذهنى عبارته: «سيبك من الكدب والأونطة». ولقد فهمت مدلولها بعد سنوات طويلة من الخبرة بأساليب الكتابة. إنها تعنى كل محاولة لتجميل الواقع. إذن، فلكى يستقيم الصدق الفنى فلابد من ابتداع لغة جديدة لا شأن لها بالأساليب الأدبية المتوارثة، وإن استعانت بمفرداتها وخبراتها؛ لغة تحتفظ بسلامتها اللغوية، وقواعدها النحوية والصرفية؛ تنبع من دراسة لفقه اللغة العربية الغنية الشاعرة، بحيث تكون من الشفافية والمرونة إلى حد يستطيع استشفاف الحياة والناس والمشاعر بصدق ودقة، لغة إن سمعها صاحبنا صاحب الخطاب أيقن أنها لغته، وأن هذا كلامه وتلك مشاعره وأوصافه ونبض قلبه ونفثات صدره؛ لغة قادرة على احتمال البوح وما أثقل حموله وأوسع براحه، وقادرة على المكاشفة بمفردات ضوئية تنفذ من الأستار ولا تفضح العرى؛ لغة فيها زخم الحياة، فيها الحقول والمعامل، والأسواق والمتاجر والقطارات والباصات والحمير والدواب، فيها رائحة التقلية والطعمية والفول أبو زيت حار والليمون والبصل، وزناخة العرق، وشذى الفاكهة، وابتهال المستغيث، وضراعة الأم، ودبيب خطو المرتب، وبطء انصرام الشهر، وزئيط العيال.. إلخ.

أزعم أننى جهدت كثيراً فى البحث عن هذه اللغة، وأشهد أننى قد استقيتها من مصادر إلهام كثيرة: الأمثال الشعبية والمواويل وكل عناصر الفولكلور.. أزجال بيرم التونسى وبديع خيرى ومدرسة الزجل السكندرية، ولغة إبراهيم المازنى ويحيى حقى وعبد الرحمن الشرقاوى وحسين فوزى وفكرى أباظة وعبد العزيز البشرى ويوسف إدريس وأشعار فؤاد حداد وصلاح جاهين. ولكن هذه الروافد كلها لم تكن لتجدى، ما لم تكن الأرض الأساسية قد تكونت من لغة السير الشعبية و «ألف ليلة وليلة» والأشعار الواردة فيها جميعا. وحتى هذه اللغة نفسها لم تكن لتشكل جديداً بالنسبة إلى ما لم يكن هناك ميزان أقيس عليه وأختبر الأصيل من الدخيل،

وأستشعر حلاوة الإيقاع وسلامته. ذلك الميزان كان الكتب التراثية التى شكلت جداراً أساسياً فى مكتبتى طول حياتى، وأهمها بالنسبة إلى كتب الجاحظ والتوحيدى وابن قتيبة والقالى والجرجانى وغيرهم.

***

بدأت الكتابة فى العام الثالث والخمسين وأنا طالب فى السنة الثانية بمعهد المعلمين فى مدينة دمنهور. كانت تجربة عمال التراحيل قد أتخمتنى وأربكتنى. تلح على خيالى بقوة، ومع ذلك لا أعرف كيف أدخل إليها، ربما لأننى كنت لا أزال جزءاً من داخلها مغموراً فى التجربة. إنما الغريب حقاً، الذى لم أجد له تفسيراً حتى الآن، أن الشعر كان يشدنى إليه بشكل لا يقاوم؛ ربما لأننى كنت أجد فيه استجابة سريعة لما يعترينى من أحوال شبه صوفية غامضة، تتذبذب كثيراً بين الإلحاد المطلق والإيمان المفرط. وفى الحالين لم أكن أجد سوى الشعر ملاذاً أفضى إليه بكل ما يساورنى لعلنى أستكشف حقيقة الأمر. وكنت أحفظ ما لا حصر له من الأبيات، من المعلقات إلى إبراهيم ناجى وعلى محمود طه والشابى ومحمود حسن إسماعيل. وكان أبى قد علمنى طريقة مبتكرة أستعيض بها عن التفعيلات فى وزن القصائد، وقد تمرستُ عليها فى كتابة عدد هائل من الأغنيات ملأت بها كراسات المدرسة الابتدائية.

من حسن الحظ أن أستاذ اللغة العربية فى المعهد كان مدمنا للقراءة ويقضى وقتاً طويلاً يحدثنا عن محمود تيمور وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب متفاخراً بالاسمين الأخيرين؛ لأنهما من مدينة دمنهور. وهو الذى نبه علينا بضرورة قراءة توفيق الحكيم وطه حسين والعقاد والمازنى وهيكل وأحمد حسن الزيات وسلامة موسى. وكنت ألقى عليه بعض أشعارى، فيبدى إعجابه بها لكنه ينصحنى بالاتجاه إلى القصة؛ لأن أبرز ما فى أشعارى هو الخيط القصصى المتنامى. والواقع أن هذه الملاحظة كانت تواجهنى من كل من يستمع لأشعارى. والغريب أننى بعد أن اقتنعت وبدأت أكتب القصة القصيرة كنت أفاجأ دائماً بأن القصة كلها من أولها لآخرها موزونة على بحر من البحور الشعرية، دون أن أقصد. ولقد عانيت كثيراً جداً من سيطرة الميزان الشعرى على كتابتى النثرية. ولكننى حرصت على تسجيل هذه التجربة المهمة بالنسبة إلى مسيرتى الكتابية، فنشرت عدة قصص من هذه الفصيلة الموزونة، فى ملحق المساء وفى الأديب البيروتية وفى مجلة الثقافة، ثم انتخبت مجموعة منها ضممتها لرواية السنيورة؛ لأنها كانت من نسيج الرواية نفسه. والحق، فإن النزعة الوزنية لم تفارقنى حتى الآن، لكنها تعترينى على الرغم فى حالة الانفعال الشديد عند الكتابة، حيث أفاجأ بوجود مناطق كثيرة فى رواياتى تكاد تكون قصائد تفعيلية كاملة؛ أحياناً أشطبها؛ وأحياناً أجدها أشبه بالتقاسيم أو العزف المنفرد كتنويع على اللحن الأصلى؛ فإن وجدت أن الموقف يحتملها، وأنها يمكن أن تسهم فى إضاءته تركتها، لكننى فى معظم الأحيان أرانى إلى الشطب أميل.

بدأ عشقى للرواية بقراءة (عودة الروح) و (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم، و (شجرة البؤس) و (دعاء الكروان) و (الحب الضائع) لطه حسين، و (بعد الغروب) و (شجرة اللبلاب) لمحمد عبد الحليم عبد الله، و (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، ثم توج العشق بقراءة رواية (أنا الشعب) لمحمد فريد أبو حديد التى كانت مقررة علينا فى معهد المعلمين؛ لأنها تحكى كيف كان قيام الثورة ضرورياً لإنقاذ مصر من ضياع محقق. وأما بالنسبة إلى القصة القصيرة فقد كانت قراءاتى فيها واسعة، وكنت مفتوناً بسعد مكاوى وعبد الرحمن الخميسى ويوسف جوهر وأمين يوسف غراب وإبراهيم الوردانى ومحمود البدوى ومحمود تيمور ويحيى حقى، إلى أن فوجئنا فى المعهد ذات يوم بأستاذ جديد للغة العربية يدخل علينا، كان شابا فى عمر قريب من

عمرنا». أمضى الحصة الأولى فى تعريفنا بنفسه والتعرف علينا، فإذا هو شاعر تخرج حديثاً فى دفعة صلاح عبد الصبور. سألنا عن الذين يحبون الشعر والقصة، فوقفت أنا وزميلان من هواة القصة القصيرة. لمن تقرأون؟ قلنا لفلان وفلان. ولمن تقرأون الشعر الحديث؟ قلنا لفلان وفلان. فنصحنا بقراءة قاص جديد اسمه يوسف إدريس وآخر اسمه محمود السعدنى، وبقراءة شاعر جديد اسمه صلاح عبد الصبور، وبقراءة روائى كبير اسمه نجيب محفوظ. تعاونا جميعاً فى البحث عن أعمال هؤلاء وقرأناها بشغف، فإذا بكل قناعاتى السابقة تنقلب رأساً على عقب، وإذا بى أجد أن مناطق كثيرة قد انفتحت أمامى. ولم أنج من تأثير هؤلاء حتى الآن، والواقع أنى لا أريد أن أنجو من هذا التأثير.

كان هذا الشاعر الأستاذ هو سعد دعبيس، الأستاذ حالياً بجامعة القاهرة. وله يرجع الفضل فى إرشادى إلى قهوة المسيرى. ذلك أن سعد دعبيس دمنهورى ويعرف المدينة كلها. ذهبت إلى قهوة المسيرى فإذا بى بين لفيف كبير من الأدباء والشعراء والنقاد من جميع الأجيال، تتكون منهم جمعية أدباء دمنهور؛ منهم أمين يوسف غراب وإسماعيل الحبروك ومحمد صدقى وسعد دعبيس ومحمد فريد وسعيد فايد وفتحى سعيد وعبد القادر حميدة ورجب البنا وبكر رشوان وعبد المنعم عواد يوسف وحامد الأطمس وحمدى القناعى وغيرهم.

فى قهوة المسيرى طُرحت أمامى جميع القضايا الكبيرة، السياسية والأدبية والفنية والاجتماعية والتاريخية. ندوات المقهى كانت خصيبة مثمرة، تنعقد كل يوم، يكفى أن يحضر واحد ليجلس مع الأستاذ عبد المعطى المسيرى صاحب المقهى وعميد أدباء البحيرة، لتبدأ المناقشة فى أى موضوع من الموضوعات الملحة. وبعد قليل ينضم إليهما الكثيرون، وتتسع دائرة الحوار بشكل مبهر. وفى المساء تقرأ القصص والأشعار ويناقشها الحاضرون باستفاضة. مما وضعنى فى قلب الحدث الثقافى، وأطلعنى على آفاق جديدة لم أكن أعرفها، وفتح لى طرقاً لا أزال أسلكها. وعلى الرغم من أن دراستى فى معهد المعلمين توقفت فى السنة الرابعة، وبمحض اختيارى، فإن التحاقى بمقهى المسيرى كان بمثابة الالتحاق بالجامعة الأدبية، خرجت منها وأنا مؤهل تماماً لممارسة الكتابة بحيث لا ينتابنى الخجل إذا عرضت كتابتى على أى أحد ليقرأها.

لكننى أردت تغيير نظام الدراسة، أن أحصل على الثانوية العامة ثم ألتحق بالجامعة، ورأيت أن مدينة الإسكندرية يمكن أن تتيح لى عملاً أنفق منه على الدراسة، فإذا بى أرحل إليها، وإذا بى أضيع تماماً فى شوارعها، عملت فى الفابريقات ومصانع الكبريت، وبائعاً سريحاً فى عربات المترو والباص. وسكنت مع ثلاثة من الطلاب فى آداب الإسكندرية، أحدهم طالب بقسم الفلسفة والاجتماع، والثانى بقسم اللغة العربية واللغات الشرقية، والثالث بقسم التاريخ. كنت الوحيد الذى يملك وقته، فأظل طول النهار أقرأ فى كتبهم الدراسية، وأصبحوا يستعينون بى فى مراجعة دروسهم، فكنت كأننى أستعد للامتحان بدلاً منهم فى الأقسام الثلاثة. وأما ما استفدته من هذه التجربة ومن وجودى فى الإسكندرية، فذلك ما يحتاج لفصل جديد أتمنى أن أسجله فى غير هذه العجالة الخاطفة.

الكتابة على آخر السطور

زهرة عمر

لا مجال للزعم أن كتابة «رواية» واحدة يمكن أن تعطى الإنسان المعرفة الكافية ليقدم «شهادة» تغنى وتفيد عن تجربته الكتابية. صحيح أن علاقتى بالكلمة قديمة جداً.. وحميمة جداً، وتشكل ركناً أساسيا ثابتاً فى حياتى، ولكن لاشك أن هذا وحده لا يعطينى الحق بالادعاء أننى أمسك بناصيتها.. ولكن ما الذى دفعنى لأن أخوض هذه التجربة الصعبة، والمثيرة، فى آن!

بدأت الكتابة وأنا أخطو إلى أعتاب سن الستينيات.. ورأت روايتى الأولى (الخروج من سوسروفه) النور على يدى «دار أزمنة» مشكورة.. والآن أحمل روايتى الثانية، وهى الجزء الثانى (سوسروفه خلف الضباب) بيمينى لأبحث عن «دار للنشر» لا أتكلف معها فلساً واحداً للنشر.

ليس سهلاً أن يبدأ الإنسان «تجربة الكتابة» وهو يقف على أبواب الستين ـ من المفترض أن يتهيأ المرء للخروج وليس الدخول فى معترك جديد، ومع ذلك فلقد فعلتها ـ خصوصاً إذا كان هذا الإنسان امرأة.. ومن الشرق.. ولا تملك لا المال ولا الشهادة الأكاديمية لترتكز عليهما.. ولكن ما دفعنى لخوض هذه التجربة كان أكبر من كل ذلك.

التخلف المجدول بالمحرمات يرتبطان بحزمة العقد والمشاكل والقضايا الهائلة الناتجة عنهما فيسمان مجتمعاتنا بميسمهما.. ويتضاعف ذلك ويتركب عندما يتصل بأوضاع المرأة ـ القطاع الأكثر تخلفاً فى المجتمع ـ وبالتالى الأكثر غوصاً فى وحول التخلف ومستنقعاته وضياعاً فى سراديب «التابو» وظلام كهوفه..

عندما ابتدأت أدرك ما حولى، وخرجت من ذلك الغلاف السحرى الطفولى للحياة، وبدأ احتكاكى بالواقع.. الواقع المر القاسى.. بنتوءاته وتورماته وأمراضه.. أدركت أننى أنتمى إلى شعوب ومجتمعات العالم الثالث ـ عالم التخلف والفقر والاستلاب ـ عالم لا يملك من نفسه ولنفسه أى شئ.

محاولاتى لفهم تضاريس هذا الواقع، والولوج إلى أعماقه لمعرفته واستكشافه، لم يرفعا عنى سحر الكلمة وجذبها الهائل لى، بل لقد أصبح هذا الصديق القديم، صديق طفولتى الساحر، أكبر معين لى فى انطلاقى نحو البحث عن طريقى.

كان المجتمع الأردنى فى تلك المرحلة يعهش فى أوج غليانه، حيث كانت القوى السياسية والتنظيمات تحكم سيطرتها على الشارع، والمد القومى والوطنى ينهض بالمنطقة من المحيط إلى الخليج، وعندما يخطب الزعيم العربى «جمال عبدالناصر» كانت المنطقة كلها تلتصق بالمذياع.

بيولوجياً، أنا أنتمى إلى هذا الجنس الذى يقال عنه «أنثى».. بدأت أحس بأثقال القيود التى يكبلنى بها جسدى.. أطرافى مربوطة بقيود فولاذية ملفوفة على «صامولة» صغيرة ضمن جسم آلة هائلة عاتية تسير حركة المجتمع والأفراد، تحدد المصائر والأقدار.. وتقيم الأوصار، وتضع العلامات، بين الفئات والشرائح.. وتحدد الأسس التى تقوم عليها هذه العلاقات.. وهذا الجسم الهائل يدعى: «العادات والتقاليد والسنن والشرائع»، إنه جوهر المحرمات وقدس أقداس «الروحية الشرقية»، وتلك الصامولة بخيوطها الفولاذية غير المرئية ضمن مسننات الجسم المهيمن، تحدد دور المرأة ومهامها فى المجتمع.. إنها «أنثى» .. حيوان ولود.. عليها القيام بالمحافظة على النوع، وتم ربطها ضمن شروط علاقة أحادية صارمة بالرجل ممهورة بختم من الدم.. إنها إحدى مقتنيات الرجل الخاصة.. وتحولت إلى واحدة من أركان «التابو» .. الصخرة التى يرزح تحت ثقلها الإنسان الشرقى.

إذن، العلاقة مع الرجل هى علاقة رضوخ ـ تسيد .. هذه العلاقة تحولت إلى قانون تكرس بآلاف من السنين بالخضوع من جانب الأنثى، والسيادة من جانب الرجل.. والشروخ التى نتجت عن هذه العلاقة المختلة تحولت إلى هوات تفصل بين الجنسين فى النوع الواحد.. وحفنة الثلج المتدحرجة من قمة الجبل. تحولت إلى جبال رصاصية راسخة لا تزحزحها الأنواء.. والخيوط الدقيقة التى كبلت بها الأنثى فى البدايات تحولت إلى سلاسل وأطواق فولاذية.

إذن، النضال للدخول فى صراعات من هذا الجانب لن يؤتى ثمراً نافعاً .. بل إنه سيبدد الجهود ويفسخ القوى.. إن تطور ونمو قوى جديدة تصارع التخلف وما نتج عنه هى أولى الأولويات.. لأننا كشعوب تخلفت عن ركب الحضارة والعصر، أُلحقنا بالقوى الاقتصادية العالمية الجبارة التى انطلقت بشره لا يحده حدود تهيمن على مقدراتنا.. وتحولت إلى قدر يحدد مسارنا ومصيرنا.. وهذه القوة الجبارة المهيمنة لها أطراف تمسك بزمام الأمور فى حياتنا ومقدراتنا.. إنها «الأنظمة»، وما لم تتحرر الشعوب من هذه الأنظمة الفاسدة المهيمنة التى تكتم أنفاسها وتصادر حرياتها وتخنق أفكارها، لن تخرج من شرنقة التخلف.. إذن، هنا يجب أن تصب كل الجهود .. وعلى المرأة خلال هذا المسير الصعب أن تعنى بنفسها .. عليها أن تخرج من حالة الانفعال وردود الأفعال المتواصلة.. عليها أن تعرف ذاتها وتعرف حقيقة الوضع الذى ترزح تحت ثقله مرتين! مرة لوجودها كإنسان فى هذا المجتمع المستلب المقهور المعذب.. ومرة ثانية كأنثى ترتبط بعلاقة مشروخة ومشوهة مع الرجل فى هذا المجتمع.. ثم عليها أن تدرك حقيقة التشوهات والتورمات السرطانية التى عششت فى خبايا أعماقها..

وعندئذ تبدأ الخطوة الأولى من مسار الألف ميل فى محاولة تحكيم العقل واستعماله.. للخروج من مستنقع الانفعالية والمزاجية والعاطفية.

وأطللت على «الفلسفة الاشتراكية» من خلال أفراد فى «الحزب الشيوعى الأردنى» من بينهم كان الشهيد «عبدالفتاح تولستان».. وبدأت أشعر بالأمل.. لن يتحرر الإنسان من «عبودية الفقر والجهل والمرض والهيمنة» إلا باستشراف آفاق الإنسانية.. ولن نتمكن من الخروج من جب «التابوات المغلق» إلا بامتلاك المنهج الجدلى والفكر العلمى.

لم يكن بإمكان المرأة أن تعمل الكثير فى مجتمع عشائرى قبلى تتنازعه العصبيات.. ولم تستمر حالة النهوض الجماهيرى طويلاً.. أقيلت الحكومة الوطنية وأعلنت الأحكام العرفية، واضطرت الأحزاب للجوء إلى العمل السرى بعد أن وجهت إليها ضربات متلاحقة ـ وكنت قد تزوجت من شاب شيوعى، توفى قبل أن نستكمل معاً سنواتنا العشر الأولى ـ ومع هزيمة حزيران التى أصابت قلب المنطقة العربية باستيلاء العدو الصهيونى على كل الأرض الفلسطينية، بدأت مرحلة انحدار جديدة. وكنت مكبلة بلملمة أطراف أسرتى التى ضربت بموت «عميدها».. كان علىّ أن أبدأ رحلة جديدة مع معاناة جديدة.. ولكن أحداث المنطقة كانت تتلاحق.

ظهرت بعد الهزيمة حركة المقاومة، واتسعت وانتشرت بشكل ساحق كالحريق .. تمردت المرأة.. وخرجت للنضال بوجه سافر، وقلب عامر بالإيمان بالنصر.. ولكن الثورة ضربت وانحسرت مبتعدة عن قاعدتها الجماهيرية الأساس.. وعادت المرأة مهيضة الجناح ترتدى قيودها وتعود إلى «بيت الطاعة».

ولكن، تم فى هذه الأثناء نقلة كبيرة، مع تدفق القوى البشرية إلى البلد بعد الهزيمة، ومع نهوض قوى جديدة فى المجتمع.. ثقلت الأعباء المالية ومتطلبات الحياة التى اتسعت على كاهل الرجل ورب الأسرة ـ فلم يعد بإمكانه النهوض بالأعباء وحده.. ومع خروج المرأة للنضال فى الثورة ـ التى ولدت بعد الهزيمة ـ أثبتت أنها تستطيع أن تعول نفسها، بل إنها قد تكون مساهمة فعالة فى تأمين دخل ضرورى ومطلوب للأسرة. وهكذا، أعطيت للمرأة فرصة «الخروج المشروط» لتساهم بحل جزء من متطلبات الأسرة المتزايدة باستمرار.. ومع السماح للمرأة بالخروج للعمل، تمكنت بحذر شديد، ومع تضييق أشد، من العودة إلى ساحة الصراع السرية.

كان إقبال المرأة مع مرحلة مد النهوض الثورى ومشاركتها كثيفاً ومتدفقاً، ولهذا أحسست أن غيابى أو حضورى فى ساحة النضال لن يعود بفائدة محسوسة.. هناك كثيرات ممن يقدمن على ذلك.. العناية بجراح أسرتى كانت أهم. لذلك، لم أقلق كثيراً لبعدى عن مركز الحركة، ولكنى مارست علاقتى الحميمة مع الكلمة باندفاع وشره.. أريد أن أتابع وأعرف مجرى الأحداث المتدفق، أن أعرف الواقع نازعة عنه، ومجردة إياه من كل أوهام الحلم والأمل والتمنى. وعندما حلت مرحلة الانحسار، أصبح الوطن بحاجة إلى كل قدرة فاعلة مخلصة للذود عن مصالحه وقضاياه ، وانخرطت فى العمل متسلحة بدرجة من الوعى جيدة نسبياً، وقدرة على فهم الواقع موضوعياً، وسبب لى ذلك الكثير من المشاكل، ولكن لم يحبطنى ويضعف فاعليتى ارتطامى بكثير من السلبيات والتشوهات والأخطاء التى كانت موجودة. نحن شعوب متخلفة، ولا نستطيع أن نخرج من جلودنا كما تفعل الأفعى، سيظل التخلف لاحقاً بنا، معوقاً لنا، مربكاً خطانا، ولن نتعلم أن نتجاوز سلبياتنا إلا

بالعمل، والتجربة، مهما ارتكبنا من الأخطاء، يجب أن نعمل لأجل أن تسود الحرية والعدالة والحق فى العيش الكريم كل العالم..

ومضت الأيام والمتغيرات المتلاحقة تضرب المنطقة، حتى كان ذلك الانهيار الساحق الذى عاد بنا ـ نحن شعوب العالم الثالث ـ إلى بدايات القرن؛ حيث كانت القوى الاستعمارية الغاشمة تتقاسم الكرة الأرضية إلى مناطق نفوذ، ووأد حلم الشعوب بالتحرر والاستقلال والخلاص.. وانطفأت «نجمة أكتوبر المضيئة»؛ وانحدرت المنطقة فى تسابق مرعب نحو الحضيض، تحت أقدام السيد الأوحد فى استجداء مذل لاسترضائه، وتحول أعداء الأمس إلى أحباء نتمرغ فى الوصول لنيل رضاهم. لقد فجعتنى الأحداث ولكنها لم تفاجئنى.

ومضى العمر.. هل أموت قهراً ! هل أبصق دماً على كل ما مضى !! هل أدفن كل آمالى وأحلامى وأقضى بقية عمرى أبكى ما دفناه!! .. لا .. سألملم نفسى من خلال النار التى أحرقتنى، سأنزع نفسى من الصفر الذى محانى، وأبدأ من جديد، أسلحتى ماضية، وخبرتى الحياتية جيدة، وأنا لا أخشى التعثر والانكفاء. أين تلك الأعشاش الوردية الشفافة لديدان الربيع الرائعة!، تلك الكوائن الطرية الطافحة بالحياة؟ إنها تنبض، تتنفس، تغلى وتفور، تتلوى وترقص، إنها تشكل الأحرف والكلمات والسطور، وتنشر الصفحات وأبدأ سفرى الأول، حبوى الجديد على أعتاب هذا العالم الواسع المدهش، وأنا أسير فى خطوٍ حثيث نحو الستين.

وأعدكم أن أستوى على قدمى وأسير شاقة طريقى وتجربتى على الأرض الوعرة المكسوة بالأشواك.



أنا وحياتى والكلمة

سحر خليفة

تبدأ الحكاية بمولد طفلة صغيرة لعائلة نابلسية فلسطينية. وكالعادة، استقبلت الطفلة بعدم ارتياح يبلغ حد الشهقات وذرف الدموع، فقد كانت الطفلة الخامسة على التوالى. وتبعتها ثلاثة أخريات. والوالد، الذى كان يتلهف على صبى يحمل اسمه ويرث أملاكه ومقتنياته، تأثر جدا بذلك الحدث غير السعيد. فبالإضافة إلى حقيقة أن البنات ـ حسب تقاليدنا العربية ـ لا يستطعن حمل الميراث بالشكل المطلوب، فقد شعر أن صورته «كأبى البنات»، وما تعنيه هذه الصورة من انتقاص فى مقاييس الرجولة، قد أثبتت إلى الأبد. أما ردة فعل الأم فكانت أبلغ، إذ بكت لأيام وأيام واعتبرت نفسها واحدة من الأمهات الشقيات الملعونات المنحوسات. فبالإضافة إلى مصابها الأليم أحست بالذعر خوفا من أن يستغل الزوج ذاك الحدث ويتخذه مبررا لزواج جديد من امرأة جديدة.

وفى ذاك الجو القاتم، غير المرحب، تعلمت معنى وجودى وقيمتى فى هذا العالم. تعلمت أنى عضو من جنس شقى غير ذى نفع وقليل القيمة. وقد لقنت ـ منذ الطفولة ـ أن أهيئ نفسى لمحاذير كونى من هذا الجنس. وقد قيل لى مرارا وتكرارا إن ما علىّ تدريب النفس عليه هو الطاعة والامتثال للأوامر والتقيد بالقوانين التى غطت وشملت كل تفصيل من تفاصيل حياتى.

كوسيلة للهرب، لجأت إلى القراءة، والكتابة، ثم الألوان. لوحة بالذات أذكرها كانت تمثلنى فى تلك المرحلة وتلخص نظرتى إلى هذا العالم. كان اسم اللوحة «خلف الجدران». وفى الحقيقة، كان ذاك وصف دقيق لمجمل حياتى قبل الاختراق وكسر الحواجز. كانت تمثل فتاة مراهقة تنبطح على بطنها على أرض

حديقة محاطة بالأسوار. وبداخل الحديقة، خلف الجدران، ترتفع صفصافة تمد ذراعها نحو الداخل، والفتاة تنظر إلى ذاك الفرع وفى عينيها خوف ويأس وقلة حيلة.

طوال تلك المرحلة، مرحلة «خلف الجدران»، لم أستطع التفكير بنفسى عضواً منتمياً لمجتمع ما، بل خارجة (Outsider)، منبوذة، ضحية، وروح ضائعة لا تجد ملاذا يؤويها أو يحميها.

حتى فى روايتى الأولى (لم نعد جوارى لكم) التى شهدت أولى تجاربى فى تناول وتحريك شخصيات متعددة متباينة متنوعة، كانت شخصياتى جميعها حبيسة ظروف ومآزق لا حلول لها.

وربما كنت فى تلك المرحلة أعكس تأثرى بالأدب الوجودى الذى كنت التهمه وأتشبع به وأتشبه. وقد كنت مشدودة إلى ذاك النوع من الأدب لأنه خيّل لى أنه يبلور ما أحس و أومن به. ففى محاكمة كافكا وجدت صورة تعكس ذاتى وتفسر ما عبرت عنه كتاباتى. ففى المحصلة الأخيرة، محاكمة كافكا لم تكن أكثر من تجربة إنسان مغلوب على أمره، مستر k، المعتقل داخل حالة عبثية لا حل لها. فأينما ذهب مستر k، ومهما فعل، يواجه بالهزيمة نفسها والإهانة نفسها والألم نفسه. أما النهاية، فتمثل عقلية انهزامية استسلامية تتقبل «القدر» دون محاولة للمقاومة أو طلب للعون أو الإفلات.

الشخص الذى قاد الحملة ضد تمردى فى ذاك الوقت، كانت أمى. امرأة قوية الشخصية، فولاذية الإرادة، وذات ذكاء وكبرياء لا يقهران. فى ذاك الوقت، فسرت جبروتها دليلا على القسوة الطبيعية الفطرية، أما الآن، فأفسرها دليلا على مرارتها ورغبتها فى الدفاع عن النفس لا أكثر. ببساطة شديدة، كانت تخاف أن أقوم بعمل مخل أو شائن. هذا بالإضافة إلى إحساسها المتأصل بالذنب لأنها المسؤولة عن إنجاب ذاك القطيع من المخلوقات المنتميات إلى الجنس الأضعف، قليل القيمة، وبينهن أزعج وأشيطن فتاة فى العيلة. وهكذا، فقد كانت هى نفسها تعانى ضغوطا لا ترحم. لكن كبرياءها ما كانت تسمح لها بإظهار مشاعرها الدفينة. فبذكائها الشديد، وقدرتها الفطرية على رواية الحكايات وتمثيلها أثناء القص، تمكنت من تبطين مخاوفها والتظاهر بصلابة الفولاذ ورسوخ الصخر. وفى حقيقة الأمر، كانت تخفى تحت تلك الهالة من الكبرياء والعظمة، قلبا مليئا بالمخاوف والإشفاق على الذات. كانت تحس أنها تستحق أفضل من ذاك: ثمانى بنات وولد واحد. ولد واحد! كانت الأجمل، والأذكى، والأقوى فى العائلة، بل فى محيطنا كله. وكأن الجميع يعاملونها كما لو كانت ملكة متوجة، وكانت هى تمثل ذاك الدور وتتمثله. ولكن، بذاك القطيع من البنات، فقد كانت تعانى إحساسا راسخا بالذنب لا يقهر.

أما أنا، فقد التقطت إحساسها وتجرّعته. فمهما تظاهرت أو أبطنت أو موهت، كنت أحس بما تخفيه. وبطريقة ما نقمتْ علىّ لاكتشافى أسرارها، وأنا بدورى نقمت عليها لأنها لم تقبلنى أو ترض بى. واتهمتها بالنفاق والقسوة. وفى وجهها جاهرت بكل ما أحسست به وعانيت منه. وصحت بحقد ومرارة، وبقلب يعصف بالأنواء: «لست أمى، أنت بلا قلب». وقد كنت السبب فى بكائها أكثر من مرة، فأقسمت مرارا وتكرارا أن تقوم بتكسير رأسى. وبإخلاص شديد حاولتْ. وحين فشلت، أرسلتنى إلى مدرسة داخلية فى القدس تديرها أقسى الراهبات وأعتاهن ـ راهبات صهيون، وهؤلاء أيضا فشلن فيما لم تفلح هى فيه، ولهذا توجب عليهم أن يقحمونى فى زواج تعسفى متسرع كسر قلبى، لكنه لم يكسر رأسى.

زواجى كان تعيسا مدمرا، وقد عانت منه ابنتاى كما عانيت أنا وجميع أفراد عائلتى. وبتشجيع متواصل لحوح من أهلى تركت. وقد كنت بحاجة إلى تشجيع، فقد كان ينقصنى الحزم وتحديد الهدف. وبرغم

ضغوطهم وإلحاحهم طوال ثلاث عشرة سنة لم أستطع حسم الموقف. وهذا دليل على أن أقوى النساء ـ إذا جاز التعبير على ـ يضعفن أمام الأمومة والخوف من اتخاذ القرار، فقد اعتدنا نحن النساء منذ الطفولة ـ أن يأخذ أحد عنا القرار. ولهذا، نتراوح ونحن مكاننا ونستبدل بالفعل القول وبالتنفيذ الآهات والدعوات واللعنات. وهذا ما فعلته طوال سنوات، إلى أن جاءت النجدة على شكل رسالة تلقيتها من حلمى مراد الذى كان يرأس تحرير سلسلة كتابى الصادرة عن دار المعارف فى القاهرة. وفى ذاك الوقت، دار المعارف كانت الأكبر والأشهر، لا فى مصر وحدها، بل فى العالم العربى بأسره. وهذا بالطبع أفقدنى صوابى، ففى رسالته قال لى حلمى مراد إنه يرى فىّ تباشير روائية عظيمة. وقد صدقت ذلك، أردت تصديق ذلك، وبكل قلبى آمنت به، فقد كنت بحاجة إلى إيمان، ويشهد الله أنى عملت بكل قواى ـ طوال ربع قرن أو أكثر ـ كى تصدق نبوءته فىّ. حاولت، ومازلت أحاول، وأظل أحاول حتى الموت. فهذا فى نظرى معنى الحياة وقيمتها، أن نتشبث بشئ ما يضيء الحلم ويشدنا نحو الأعلى، نحو الآفاق، ويسحبنا من ضيق المكان فنتجاوز قيم الماضى وحدود الذات. نحن من الجنس الأضعف؟ هذا واقع. بما ورثناه من تقييمات وتفسيرات وحجج وروادع وقوانين، هذا واقع. لكن الواقع يتغير، وبأيدينا. هذا ما بت أومن به.

رغم الآلام، تمخض زواجى عن إنجازين. فمن ناحية منحنى طفلتين جميلتين أشبعتا عواطفى وحاجتى للدفء وحنان الأمومة. ومن الناحية الثانية، أتاح لى فرصة تركيز طاقاتى على القراءة ورسم الوجوه. فأثناء غيابه المتواصل، ماكان باستطاعة أى شئ إنقاذى من بؤرة نفسى وضيق المكان إلا عالم الألوان والكلمة. وقد عشت هذين العالمين بكل أشواق قلبى المحروم. ومنهما تعلمت عن الحياة والناس ما لم يكن باستطاعتى تعلمه من أى كان أو أى مكان. فقد وثقت بما جاء فى تلك الكتب، ووثقت بأحكامى عليها. فأن أكون حرة فى اختيار موقفى من أية فكرة أو شخصية، دون وجود أحد يأمرنى أو ينهانى عن الإحساس أو التفكير فى أى اتجاه، جعلنى أحس كما لو كنت نخلة ترتفع فى الأفق وتتمايل حسب موسيقى أثيرية تطلق روحى من معقلها فتطير بعيدا وتحلق فوق الهضاب ومروج الربيع. كنت صبية، وكنت شقية، وكنت أحلم أن يأخذنى حلم الألوان والمشاهد عبر مسافات خرافية ودول وبقاع وحضارات حتى أنسى. وكان لى ما أحلم به، إذ اكتشفت أنى قادرة على الإبحار والطيران والتجول، دون أن أبرح بيتى أو أصرف قرشا من جيبى. كان باستطاعتى زيارة أماكن بعيدة، والتسكع فى شوارع غامضة غريبة، والتواصل مع أناس مليئين بالعواطف والأحلام والأفكار، دون أن أترك بيتى، واكتشفت قدرتى على عيش حيوات مختلفة من خلال الروايات وأبطال القصص. اكتشفت أنى قادرة على تغيير ملامح وجهى مع كل كتاب وكل مؤلف. كان باستطاعتى أن أكون الآخرين و أنا ما زلت نفسى. وهكذا انتزعت سعادتى رغما عنهم. وما كان لأحد أن يأخذ منى ما أملك وذاك العالم فى أعماقى. وما كان أحد ليتمكن من اتهامى بالتزوير أو التدمير وكسر الناموس وقدس الأقداس. وكنت أغامر وأناور وأقيم الدنيا وأقعدها بمخيلتى. ولم يكمشونى ولو مرة، ولا عوقبت ولا مرة، ولا ضبطوا جرمى الغامض. وملأه الشك مما أبطن، وما تمكن من إثبات أية جنحة. فأحال حياتى وحياته نار جهنم. وتركته حين تأكدت أنى أعرف ماذا أريد وما أنوى. أريد نبوءة حلمى مراد، أريد الكلمة والفكرة، أريد اللون وأجنحتى والموسيقى، أريد أن أنقل للدنيا نغمة صوتى، نظرة عينى، وبواطن عقلى وضميرى. أريد الدنيا أن تعرف ما يعنينى، ما يؤلمنى، ما يسعدنى، وما يبكينى. أريد الدنيا أن تعرف أنى أنثى، أنى الأنثى، بعقل وضمير ومشاعر وروح شفافة تحب الناس وتحب الخير وتقول الكلمة لوجه الله، ولو كان الثمن حد السكين.

خلال زواجى وقعت ثلاثة أحداث مفصلية غيّرت علاقتى بأمى ودنيا الناس. الأول كان حادث سيارة وقع لأخى الوحيد وهو فى السادسة عشرة فقطع نخاعه الشوكى وتركه مقعدا مشلولا طوال حياته. تلك الفاجعة أدت إلى تفكك عائلتنا وتدمير روابطها المتينة؛ إذ على إثرها فقدت أمى رغبتها فى الحياة وزهدت الدنيا. أما أبى فكانت له ردة فعل مغايرة تماما، إذ بعد بكاء استمر لأيام وأسابيع استفاق فجأة واستعاد نشاطه وحيويته ورغبته فى الحياة بعيدا عن الماضى وفجيعة أخى وزهد أمى وقطيع البنات، وبحث لنفسه عن عروس صغيرة شقراء جميلة. ولم أكره جنسى كما كرهته فى تلك الفترة. كنت أتمنى لو استفقت فجأة ووجدت نفسى وقد انقلبت رجلا قويا بشوارب وعضلات مبرومة لأتمكن من سحب أبى من بين أحضان شقرائه واستعادته لأمى بالقوة، عنوة، قسرا، كما سمعت عن أبناء ذكور فعلوا ونجحوا. ولكن، بما أنى امرأة بلا حول ولاحيل ولا قوة، وأخواتى طبعا لسن بأفضل، فقد شعرنا بعجز لا يشابهه إلا عجز أخى المشلول طريح الفراش. ورغم ذلك فقد حاولت القيام بشئ ما، لاحقت أبى فى كل مكان أتوسل إليه وأسترحمه وأستعطفه كى يرحمنا، لكنه صم أذنيه وتجاهل ندبى ودموعى، فقد كان عريسا سعيدا، وتركنى وذهب إليها. وحين لاحقته ثانية قال بوضوح: «افهميها يا بنت، الله حلّل. يعنى بدك أموت وأنا مقطوع؟!» أى ما معناه أنى أنا وأخى المشلول وأخواتى لا نساوى شيئا لأن الله حلّل ذلك، وأننا ـ بكل بساطة ـ لن نحمل اسمه والعيلة وننقلهما عبر التاريخ. تلك الكلمات، كلماته، بقيت تعشش فى قلبى حتى موته، وطوال سنين، لربع قرن أو أكثر، حملتها كجرح ينزف. وقبل أعوام من موته، وكنت قد بت كاتبة معروفة، حين رأى كتبى أمامه، سأل بعتاب: «اسمك وحدك؟ أين اسمى؟» ونظرت إليه وادعيت بخبث عدم الفهم. وهكذا ظل اسمى، اسمى وحدى، للأسف الشديد.

أما أمى، من بعد أبى، فازدادت يأسا وقنوطا وصارت جثة. باتت كالدار المهجورة من غير حياة. ضاع الذكاء، ضاع الجمال والقوة وباتت نكرة. ما عادت ملكة وسلطانة. ضاع الجبروت. حينذاك اكتشفت، للمرة الأولى، أن أمى، مثلى أنا، مثل كل النساء، وأخواتى، وكل الأخوات، محض ضحية. وفى مأساتها تلك ومأساتى رأيت مآسى كل النساء، عبر القيم، عبر القانون، والحضارة. وهكذا بت حصيفة، أو نسوية. أى امرأة تطمح إلى التغيير.

أما المأساة الثالثة التى وقعت خلال سنى زواجى، فكانت هزيمة ١٩٦٧. ومنها اكتشفت أن هزيمتنا السياسية ما هى إلا انعكاس، بل النتيجة الحتمية، لهزيمتنا الحضارية. رأيت بوضوح تام أن نتائج ٦٧ ما هى إلا الثمرة لشجرة مهترئة معطوبة تحتاج لعلاج كى تبرأ. المهزومون فى الداخل لا ينتصرون. أناس تهزمهم حضارتهم لا ينتصرون على الخارج. وحتى ننتصر على الخارج علينا أن نبدأ بالداخل. وهذا يعنى أن علينا أن نبدأ هنا من أهل البيت، وبأهل الحكم، بقيم المجتمع وأربطته، ببناء الدار، بقواعد وجذور تربية الفرد، فى عائلته، فى مدرسته، فى جامعته، ثم الشارع. الأم تصنع من الأمة عجينة رخوة، والأم تجعل من الأمة مصنع فولاذ. أى أن الأم هى الأمة، لأن الأم هى المنبع، هى حجر الأساس.

بدأت الكتابة بشكل منتظم بعد هزيمة ٦٧، أى بعد وقوعنا فى الأسر الإسرائيلى. وبعد عدة محاولات سرية خبأتها عن زوجى بإحكام تام، تمكنت من إنتاج رواية قبلتها دار المعارف ـ كما سبق وقلت ـ وبهذا حددت طريقى.

بدأت الحياة من جديد وأنا فى الثانية والثلاثين. دخلت جامعة بيرزيت وسجلت فى دائرة الإنجليزية وآدابها، وضعت فى زحام ذاك العالم وطلابه، إذ كان باستطاعة مظهرى ومحضرى وتصرفاتى وحماسى المتوقد أن

يخدعوا أى مشاهد، فقد كنت أبدو أصغر وأنضر بعشرة أعوام أو أكثر، وكان باستطاعتى أن أخدع أيا كان، وكذا نفسى، وأشعرهم أنى صغيرة، فى عمر الورد. كنت أعتقد أنى قادرة على استعادة صباى حيث تركته. فرجعت أراهق ثانية، وبعزم شديد. وما كان أحد ليتمكن أن يوقفنى أو يمهلنى عن القيام بما تقوم به بنات العشرين. فغنيت فى الحفلات ورقصت فى الساحات وتخانقت فى الكافتيريات، ثم وقعت بحب الأستاذ. ولأربع سنوات، أنهكت قلبى وأعصابى بحب بائس. كان لطيفا، كان رقيقا، كان حسّاسا موهوبا وأفضل إنسان عرفته. ذكرنى بالمستر k ، ومن فورى قلت «هذا بطلى، هو مستر k». وبت أعتقد أنى أعرفه، كما لو كنت التقيته منذ بدء السنين. وبسذاجة طفلة قدسته، لم عبدته. وطبعا معبودى شجعنى، وهذا طبيعى. وأنا بالذات كنت صغيرة، وبعد نقية. لكنى أفقت ذات يوم من أحلامى ونظرت لنفسى فى المرآة وقلت همسا: «أنت غبية . هو ليس إلها، بل إنسان. حبك له حقق ذاته، وليس ذاتك. عبادتك ترضى غروره وتنفخ أناه، لكن قلبك لا يعنيه». وفى الحقيقة هذا ما كان. لم يعبأ بى وبإحساسى وتركنى أعمه فى جهلى. وبعد سنوات، أربع سنوات، قال برقة، رقة شديدة: «أنت لطيفة... you make me think».

إخفاقى فى الحب ـ أو ما أسميته حبا فى ذاك الوقت ـ حفز رغبتى فى إثبات وجودى وإيجاد معنى لحياتى. فتوقفت عن الدراسة مدة فصلين أنجزت خلالهما (الصبار). ونجحت (الصبار) نجاحا ما كنت أبدا لأتوقعه أو أحلم به. وطوال سنوات ظلت الأكثر مبيعا ورواجا فى سوق الأردن وفلسطين ثم الأسواق العربية ـ حسب تقرير صدر عن الجمعية العلمية الملكية فى حينه. وظهرت فى عدة طبعات عن عدة دور نشر فى فلسطين ولبنان وسوريا، وحتى الآن مازالت تبيع، وبعدة لغات. وربما كان السبب فى ذاك النجاح هو ما فسرته Barbara Brown فى مجلة **Middle East** اللندنية، ديسمبر ١٩٨٥ حين قالت:

"Its originality lies in its attempt to tackle issues not often confronted in the literature of occupation. The most important of these are the ambiguities and contradictions to be found in the moral and political positions of most of the protagonists. This and the attempt to examine the class division within the Palestinian society gives the book continued relevance.

بالنسبة إلى، هذا ما حاولت فعله فى (الصبار): أن أرصد تحركات المجتمع الفلسطينى تحت الاحتلال من خلال الحكايات وقصص الناس والأبطال. وقد رصدت (الصبار) مرحلة الرومانسية الثورية التى عشناها واستمتعنا بها ـ إلى حد ما ـ رغم عذاب الاحتلال وفقدان التوازن. وما أقصده بالرومانسية هو إيماننا الأكيد فى تلك الفترة بحتمية التغيير نحو الأحسن سواء على المستوى الاجتماعى أو على مستوى الأفراد والجماعات. فقد كنا نؤمن أن الظلام لابد له أن يتراجع وأن الحق سيعلو يوما وأننا سننال الحرية ونصبح نبراسا لكل الشعوب. كل هذا طبعا من خلال شخوص تتحرك ضمن رواية ترصد الشارع والنبض الحار.

من خلال (الصبار) نتعلم، كما يتعلم أبطال الرواية، وبهذا نصل إلى لحظة التنوير، رغم أن الثمن موت الأبطال. مشهدان رئيسيان يلخصان ما أقصد:

المشهد الأول: مشهد استشهاد أسامة وزهدى فى معركتهما ضد قوات الاحتلال؛ إذ نتعلم من سوء تقدير أسامة أن المعركة التى قادها وخطط لها ما كانت محسوبة ومدروسة وجاءت بنتائج عكسية. أسامة أراد تفجير باصات العمال الذاهبين إلى المصانع الإسرائيلية فافتعل معركة جانبية أضرت به وبالعمال الممثلين فى زهدى

الحمش القبضاى الشهم الطيب. وكان الدرس من ذاك المشهد: عمل العمال فى إسرائيل ليس حراما، وليس خيانة لأنه بديل قسرى فرض علينا، إذ ما من بديل.

المشهد الثاني: نسف دار الكرمى وما تمثله من بنى وهياكل عائلية واجتماعية مهترئة منخورة تعيق التقدم والتطوير. أثناء النسف يكتشف عادل أن وجه الضابط القائم على تنفيذ العملية مشابه لوجه أبيه. ثم نرى صابر ابن العامل العاجز أبو صابر، من خلال عينى عادل، وقد تطاول أثناء النسف وبدا كنخلة ترتفع فى أفق البلد.

استنتاج الرواية: نخرج من (الصبار) رغم الحزن على الأبطال، بأمل مضىء بمستقبل يحمل لنا أمل التحرير والتغيير والحرية. وهذا ما قصدت به رصد مرحلة رومانسية الثورة وما حملته من وعود وأحلام وأوهام.

أثناء عملى فى (الصبار) التقيت بشاب يسارى. كان ذكيا، كان طموحا وكتلة أعصاب. حاول أن يحظى بإعجابى عن طريق الثورة والتثوير وسحر البيان. وهذا ما كان. قرأت كل نشراته، واستمعت لكل نقاشاته، ودرست كل احتمالاته. يريد تغيير العالم، وهذا بالذات ما أحلم به. لكن، بالطبع، أين نبدأ؟ قال بإيمان: «نبدأ بتغيير النظام، بكسر القوانين، فنكون مثالا للآخرين». قلت لنفسى: «سبق وكسرت القانون، لكن شيئا لم يتغير. لم يتغير قانون الناس، لم يتغير نظام الأسرة، وحتى أنا لم أتغير. فكيف يكون وضع المرأة فى مجتمع تخرج عليه؟ هل تحدث شيئا من التغيير وهى بعيدة عن حدود النظام؟ إذا تغيرت المرأة لأقصى حد، وهم ما زالوا على ما هم، ألن تنبذ؟ ألن تنقلب لأضحوكة؟ والأضحوكة، هل تتمكن من كسب الود، من كسب العيش، من كسب الثقة واحترام الناس؟ وإذا فقدت احترام الناس، هل تقنعهم؟ وإن لم تقنعهم فكيف تكون لهم نعم المثال؟».

ما مررت به من نفاق وأنفاق منحونى القدرة وقوة القلب اللازمة لاختبار مدى صدقه، أو إيمانه. فأخذت أرقبه بدقة، لكنه خيب أملى فى كل امتحان. وأخيرا قررت مواجهته بعيدا عن النظريات والمنشورات وسحر البيان. جلست فى إحدى الزوايا وبيدى قطعة ورق دونت فيها كل النقاط وبدأت الحديث مباشرة، من غير لف أو دوران. قلت بجدية، دون ابتسام: «هذا عطائى من أجل الثورة والتغيير، فماذا تعطى؟». فوجئ بسؤالى، جمدت النظرة فى عينيه، ولم يتحرك. ثم تململ، وقال أشياء لم أفهمها لأنها محض شظايا، كلمات تبرق فى العتمة ثم تخبو، تنطفئ فجأة بلا إنذار فتتلوها جمل أخرى، خيوط أخرى تلمع وتموج وتتشابك ثم تغرق فى زحام الكلام، مجرد كلام. ثم استنتجت: يريد أن أعطى ولا آخذ، هذا ما يراهن حقا عليه. لا شئ كبيرا، لا شئ عظيما، لا شئ حقيقيا ذا تأثير، لن يتغير، لن أتغير، فكيف إذن نصعد للشمس؟ قلت بتحد واستفزاز: «إذن هذا ما تدعو حقا إليه، أنا أقوم بعبء العمل وأنت تقطف ثمار المجد». وغادرته، لكن الدرس والعبرة منحانى خطوطا وتفاصيل تلهمنى، ومنها غرفت، فرسمت مشاهد ورموزاً وشخصيات ترصد ما كان، ما جربته، فبت هدفا لأكثر من سهم، أكثر من رمح، ومن أيدٍ تطمح للتغيير.

من الواضح أن ما اكتشفته فى عالم الناس أثار قلقى وذهولى. إذ لم أتوقع على الإطلاق أن أجد الرجال على ما هم. فتجربتى المحدودة مع رجال العائلة والوالد، ثم زوجى، ما كانت أبدا لتبدو نموذجا لما سألاقيه خارج البيت، فى دنيا الناس. فبالدرجة الأولى، ما كنت أعتقد، ولو بالظن، أن أبى كان رديئا، لأنه فعلا ما كان. كل ما اعتقدته بعد زواجه أنه كان ضعيفا وهرب من العبء والفجيعة. كما أن زوجى ما كان حالة عادية أو مألوفة. ففى مجتمعنا المحافظ التقليدى كانت فعاله تبدو غريبة، بل نادرة. أو على الأقل، هذا ما قيل لنا نحن البنات، كما قيل لنا إننا الأفضل والأشرف، لأننا الأنقى والأطهر، فديننا هو أحنف دين، وشرعنا هو أعدل شرع، وأخلاقنا أفضل أخلاق. لا نكذب، لا نخدع، لا نسرق، لا نحكى زورا وبهتانا ونغدر بصديق.

وعلى الرغم مما جمعته من هنا وهناك من حقائق، وما لمست من تناقضات، كنت مازلت أفكر أننا بالفعل أناس طيبون ومن أهل الخير. لكن الواقع صدمنى، بل أفزعنى. وكانت صدماتى أحيانا تبلغ منى حد الهذيان فكنت أردد: لا يمكن. وأتهم نفسى بالتشكيك وسوء النية. وكان الآخرون يروننى فى تلك الحال وقد جحظت منى العينان وارتخى فكى فيرددون أنى أبدو كطفلة ساذجة غبية. وربما كان صحيحا ما قالوه. إذ كنت ساذجة حقا، كما كان أستاذى يردد. كنت كطفلة فتحت شباكا سريا واكتشفت خلفه عالما فريدا من نوعه. كل شئ فيه يبدو جديدا، مثيرا، ومليئا بالدهشة والأسرار.

رويدا رويدا، ومع الأيام ومر السنين، بدأت أفهم ما تعنيه تلك الأشياء وروابطها. العلاقات كانت دوما موضوعى الأثير: علاقة المرأة بالمرأة، علاقة الرجل بالمرأة، علاقة الإنسان بمجتمعه، والسياسة. وفى كل تلك العلاقات وجدت الناس أنانيين، قساة القلوب، ضعاف النفوس أمام المال والسلطة. كنت أراهم على استعداد للقيام بأى عمل، ما لا أفهمه أو أتوقعه، للحفاظ على السمعة والوجاهة وكسب المزيد من الثروة ورضى الحكام. فى البداية كنت أردد: «هذا هو الرجل العربى، وثقافتنا». وفيما بعد، وحين قرأت، ثم درست، قصص الشعوب والحضارات، بت أعرف ـ ولعجبى وارتياحى الشديد ـ أن ما أراه هو العالم، هو دنيا الناس. وأن هناك نساء مثلى، وأيضا رجالا ممن يرون هذا العالم بمنظار جديد، برؤيا جديدة، وعقل جدلى.

مع كل تلك الاكتشافات وما خلفته من هزات، صممت على خوض معركة جديدة وفتح باب النقاش حول قيادتنا فى الداخل. وكنت أنوى أن أعطى لكتابى اسما ضخما يكشف ويشير إلى لب الموضوع، فأسميته «الرجل العربى بين الرشيد وماركس». وبدأت بجمع المعلومات والانطباعات وردود الفعل. وبعد أكثر من خمسين مقابلة فى العمق أجريتها مع أكثر من خمسين رجلاً من قادة الفكر والتنوير والتثوير، قررت أن أجرى مقابلات مماثلة مع زوجاتهم وصديقاتهم وأكثر النساء فعالية فى تجمعاتهم. ولخيبة أملى، وبؤسى الشديد، وجدت أن «ثيمة» الاستغلال والدونية والتمييز، التى وسمت وسمّمت حياتى وحياة أمى والعديدات من نساء العيلة وأخواتى، كانت تنعكس وتتبلور فى كل قصة مما سمعت، مع اختلاف بسيط فى الشكل، لا المضمون. وما جعل المأساة مضاعفة بالنسبة إلىّ هو اكتشافى لحقيقة أن هؤلاء النساء كن وما زلن، رغم ثقافتهن يشعرن بضعف لا يقهر، وفى أعماقهن، يخفين شعورا بالدونية واحتقار الذات. كن يعتقدن، عن قناعة، أن الأنثى مهما عملت، مهما ضحت، أقل من الرجل بعدة درجات. وأن تضحياتها فى حفظ البيت والأسرة، ونضالها خارج البيت من خلال العمل والمعتقلات، هو شئ صغير لا يستحق الذكر.

تجربتى تلك رغم إثارتها، كانت محبطة ومخيفة. فقد اكتشفت أن القادة، أو من اعتقدت أنهم كانوا الرواد، ودعاة الثورة والتغيير، ما كانوا أكثر من نسخة بالكربون، لجيل سالف، جيل الماضى، لكن بملامح عصرية. ومن ثم اكتشفت أن قيادتنا الذكورية زائفة فاسدة تعيسة، وأن النساء الطليعيات بوضع بائس، وأن الثورة، ثورتنا نحن، هى ثورة عقيمة ومحدودة لأنها تتغاضى عن العمق، أى الداخل. خيبة أملى مزقت روحى وأغرقتنى فى بحور الشك. كبلت يداى وما عدت أعرف ما أفعل. فكل ما رأيت وما سمعت، وما اكتشفت، أضاف لخوفى بعدا جديدا: لا أمل لدينا ولا مخرج، سنهزم ثانية وثالثة ولن نتحرر. كل ما نقوم به ونقود إليه هو إضاعة الوقت وإهدار الدم.

بهذه الخلفية المتشائمة المشؤومة بدأت كتابة (عباد الشمس)، وحتى أتمكن من التقاط العناصر والتعقيدات كلها، كان علىّ أن أخلق شخصيات متعددة متنوعة، وأن أستعمل أكثر من أسلوب وتقنية ، وأقوم

باختبارات وتجارب لأكسر حواجز اللغة وأدجنها. كان العمل مرهقا، ونفسيتى متعبة مهزوزة، فمرضت أكثر من مرة. حاولت التخلص من ذاك العبء، فضبطت نفسى متلبسة بمحاولة الهرب والاستسلام. اعتقلت نفسى داخل البيت وأغلقت الباب عليها فسمنت وترهلت وبدوت عجوزا. حاولت استعادة قدرتى بإنقاص الوزن، ففقدت توازنى حتى تهاويت وبت على حافة انهيار كلى. وفجأة، كالبرق، وقعت فى الحب. مأساة أخرى كالعادة. كان زوجا على حافة طلاق، هذا ما قال. وكان بالطبع تعيساً جدا، هذا ما قال. وكان بالطبع يبحث عنى، عن أحلامه، هذا ما قال. وأنا بالطبع صدقته. ولم تمض بضعة أسابيع حتى اكتشفت الحقيقة: كان يمر بمرحلة ملل وبحاجة إلى التسلية والإنعاش. وكنت أنا ذاك الإنعاش. وكدت أموت. فبالإضافة إلى عمق الصدمة وانسحاق الحلم، اكتشفت ما هو آلم من كل الجراح. اكتشفت أن عقلى ما ساعدنى كثيرا ولا أنقذنى من مأساتى وأنا أكتوى بنيران العواطف. فبالرغم من كل دراساتى واكتشافاتى وآفاق فنى وتفكيرى كنت صغيرة، بعد صغيرة، وغير ناضجة عاطفياً، أو بالأحرى، غير مكتملة النمو. هكذا حين أحببت، نسيت نفسى، نسيت عملى وطموحى، وحتى ابنتىّ. اندمجت فيه حتى الذوبان وبت ظله. فأين كانت وعودى وأحلامى بالاستقلال وحياة مليئة بالإنجاز والمعانى؟ أين اكتشافاتى حول المرأة والعلاقات والحب والجنس والسياسة؟ كل ما كتبت عنه وآمنت به ذهب بعيدا، تراجع للخلف، خلف وعيى، وانزوى مطمورا تحت الغبار، فى ركن مهجور على الرف. شيئا وحيدا اكتسبت من ذاك الفصل، نظرة أعمق للتعقيدات النفسية فى بنية المرأة العربية. بدأت أعى أن العواطف التى تتشكل وتتقولب فى سنى طفولتنا الأولى لا تتغير حين نكبر، أو ربما تتغير بشكل محدود فى مراحل لاحقة من العمر. فما تأثير هذا الواقع على وضع المرأة وحركتها ومبادئ الثورة والتحرير؟ ألا يعنى هذا أن النساء المحرومات المقموعات منذ الطفولة لا أمل لهن، أو بأمل ضئيل فى التغيير وبلوغ النضج؟ وما علاقة هذا الكشف، أو الاكتشاف، بمفهوم الثورة و التغيير؟ ووقعت فى حيرة شديدة. كنت بأزمة. لكن كالعادة، هرع الأدب لإنقاذى. وهذه المرة جاء على شكل دعوة لبرنامج الكتاب العالمى فى جامعة إيوا فى أميركا، وكانت تجربة زخمة تستحق الذكر، إذ ساعدتنى على النهوض واستعادة روحى، والعودة إلى العمل بأقصى طاقة.

وبذا كانت (عباد الشمس) وبها حققت نجاحا آخر لم أحلم به. وهى أيضا، مثل (الصبار)، ترجمت إلى عدة لغات، وصدرت بالعربية بعدة طبعات عن أربعة دور نشر عربية فى فلسطين ولبنان وسوريا. كما تبنتها منظمة التحرير الفلسطينية - فى ذاك الوقت - واشترت حقوق إنتاجها مع (الصبار) مسلسلاً تلفزيونياً طويلاً يصور تجربة الشعب الفلسطينى تحت الاحتلال ويقدم لوحة بانورامية عريضة لشعب يبدل الضغط حياته ويزوده بوعى جديد.

فى (عباد الشمس) رصدت مرحلة اصطدام الثورة بالواقع وانزياح غلالة رومانس الثورة عن الثوريين. وقد صورت ذلك من خلال خطين متوازيين متمثلين فى عادل الكرمى، الشاب اليسارى المتقدم، بعلاقته المحبطة والمثبطة بأعضاء هيئة تحرير مجلة (البلد). ومن خلال رفيف، الشابة المتوترة المشحونة بوعى نسوى فج بدأ يتبلور من خلال اصطدامه بالواقع الخاص - علاقتها بعادل، والواقع العام - علاقتها بأعضاء هيئة تحرير المجلة. أما النتيجة التى يتوصل إليها هذان البطلان فهى اكتشاف عادل، وبالتالى اكتشافنا نحن القراء، أن عملية التحرير ليست سهلة، وليست على البعد المنظور، كما كنا نظن، بل هى عملية معقدة، شديدة التشابك والتعقيد بسبب تشتت وتهتك أعضاء هيئة التحرير وسخافتهم. وكذلك لأن خضرون الصحفى الإسرائيلى التقدمى، لا يمثل سوى شريحة ضئيلة تعوم على السطح ولا امتداد لها فى المجتمع الإسرائيلى ولا تأثير لها على مجريات الأمور.

والنتيجة التى تتوصل إليها رفيف، وبالتالى نحن القراء، أن البعد النسوى غير مكتمل النضوج بسبب تشتته وقصر تجربته وصغر عمره. رفيف لا تجد نفسها مع عادل الكرمي المنقسم على ذاته ولا تتمكن من الخروج من زاوية المرأة إلى نصف المجلة لأن طرحها كان فجا، سابقا لأوانه، وبالتالى صعب التحقيق. ومع ذلك، وبسبب الأحداث، بسبب الهزات التى جاء بها الاحتلال تتعلم أن دورها، بل موقعها، هو إلى جانب سعدية، لأن سعدية هى الأغلبية النسوية، وليست رفيف، وأن رفيف ستستمد قوة من سعدية التى تتحرك باتجاهين وتنتفض على سلطتين: سلطة المحتل الغاشم، وسلطة المختار القامع الذى حاول عبثا إعادة النساء إلى الحشمة ومنعهن من لعب دور فى التحرير.

بعد سنتين، فى (مذكرات امرأة غير واقعية)، ركزت الضوء على امرأة واحدة فقط، ومن خلالها تتبعت عملية نمو عواطفها ومفاهيمها عبر المراحل، منذ الطفولة حتى الشباب، أى حتى تقولبها فى هيئة امرأة مهزوزة مليئة بالخوف والإحباط وشعور بالعجز والدونية. كنت أقصد إبراز الدور الأساسى الذى تلعبه تربية الفرد أثناء الطفولة، وما ينتج عن ذاك الأساس من بنية تتبعنا وتظل معنا فيما بعد، إلى أجل غير مسمى.

كتبت (الصبار) و (عباد الشمس) و (مذكرات امرأة غير واقعية) وأنا أدرس وأعمل فى بيرزيت. فى البداية، كما سبق وقلت، كنت فجة، طفلة، صغيرة، و دون تحضير لمواجهة الناس والدنيا. لكن الأيام صقلتنى، فالدراسة المنتظمة للأدب والفكر والإنسانيات نظمت عقلى وتفكيرى وجعلتنى أرى العالم من خلال البحث والنظرية وتقييمات وتقسيمات ومقاييس. ما عاد العالم سرا، ما عاد سحرا أو صدفة، فكل شئ له تفسير أو تبرير. فقدت الأشياء براءتها وغلالتها . والحب ما عاد مشوارا عذبا وأغنية حلوة لعبد الحليم. وكذلك أجواء الجامعة ما عادت حنونة، فقد اختلط الحابل بالنابل وتبدلت سمات الطلاب والإدارة وانتقلت المشاحنات السياسية إلى الحرم الجامعى وبتنا نتصارع على السلطة، ونتبادل التهم والتهديدات على كل صعيد. ودخلت العمل النقابى وصراعاته، وساهمت فى تأسيس اتحاد الكتاب الفلسطينيين رغم ضعف الإمكانات وقمع الظرف السياسى، وتلقيت الهجمات من الإخوان المسلمين، وفى الوقت نفسه، من بعض الكتاب اليساريين. وهكذا ما إن جاء عام ١٩٨٠ حتى استنزفت، وبت أصبو إلى التغيير. وكانت ابنتاى قد أنهتا الدراسة الثانوية وغادرتانى إلى الخارج، وهكذا تركت بيرزيت، غير آسفة عليها، وقد بات الحرم ساحة صراع لكل الفئات، وباتت المناطق المحتلة بأكملها نهشا وطعاما للغربان، غربان عربية محلية.

بعد خروجى بشهر واحد استشهد ماجد أبو شرار، وبعد أشهر انفجر الوضع وهجم الإخوان المسلمون بالسكاكين والجنازير على إدارة بيرزيت المسيحية، وبعد سنة ابتدأ الاجتياح الإسرائيلى على لبنان، وأخذنا نسمع عن حزب الله. فخبأت رأسى فى الغربة وأوراق البحث، وأخذت أغرف من الأكاديميا ما ينفعنى أو يمنحنى بعض التعويض. وهكذا توقف قلمى عن الإنتاج طوال سنوات، عشر سنوات، حتى رجعت إلى الضفة و«باب الساحة».

فى أميركا، أخذت أبحث عن تعويض وعن ملجأ. كان الإحساس بالتمزق على المستوى الشخصى والوطنى يتآكلنى . فخيبتى بالحب ودنيا الرجل، وإصابتى بالذعر، ثم الغثيان، من صراعات التنظيمات والثورة، وقصص الفساد والترهل، وغمامة الفكر السلفى تنتشر وتتسع وتتضخم، ثم الاجتياح الإسرائيلى وانتقال القيادة إلى تونس، كل ذلك جعلنى أحس باليتم وضياع الطريق، فأخذت أبحث عن ملجأ وواحة نسيان. ووجدت الراحة

وهدوء البال لبضعة أشهر، ففى الطبيعة والمولات (جمع Mall) خدرت عقلى وأعصابى، وبدأت الرحلة المملة بحو الماجستير، فالدكتوراه.

طبيعة أميركا سحرتنى. أشجار تصل حدود السماء، وبساط النجيل من نيويورك لكاليفورنيا، وجبال بدخان وصنوبر وطيور مسافرة خرافية والهدهد أحمر كالياقوت. أمشى على العشب وأتأمل أوراق الخريف بألوان الشمس، وبنفسج برى يانع كمروج القمح، بثلاثة ألوان أو أكثر، ثم النرجس مع بدء الربيع بأنواعه، وأشجار الدوجوود والأزاليا والماجنوليا. أميركا الطبيعة شئ عظيم، تخر له النفس حتى الركوع.

انطلقت الانتفاضة فى كانون الثانى (يناير ١٩٨٧)، فغادرت أميركا بعد أسابيع، وعدت إلى الضفة لأشهد ما يوقف شعر الرأس. نساء وأطفال فى الشارع، يضربون ويتلقون الضرب دون أن يرمش لهم جفن. شباب وكهول فى المعتقلات والبرارى وكهوف الجبال، ورصاص حى بالمليان، وغازات دموع ودبابات، وصوت الأذان فى السماعات «الله أكبر» واقتحام الجوامع بالبساطير والقنابل، والأناشيد من كاسيتات فى كل مكان، والوقع سريع فى الشارع والدم حار. كانت أيام كالأحلام وقصص التضحيات والبطولة كقصص نقرأها فى كتب الأدب والتاريخ، والمرأة تثبت للدنيا أن الأنثى ليست نكرة، بل قلب وعقل ومشاعر وضمير حى للثورة. من ذاك الحلم، من ذاك الزخم، من الخطوة السريعة والنبض الحار، كتبت وعبرت (باب الساحة).

فى (باب الساحة) أطرح سؤالا بديهيا حول المرأة. نزهة المنحرفة المشبوهة من أسقطها؟ من عهرها؟ من استفاد من ذاك العهر؟ ومن المسؤول عن التعهير؟ من شارك فيه؟ شارك فيه كبار القوم والوجهاء والقادة. إذن، السؤال لا يدور حول نزهة، بل حول التعهير ومضمونه، وأبعاده، وسوء استغلال الإمكانات لقصور فى الرؤيا والتخطيط. سهامنا ترتد إلى الداخل بدل الخارج، وتدمير الذات بدل المحتل. وفى المشهد الختامى نرى الأجساد تتكدس فوق الصخرة، فتزداد علوا وضخامة، ويرتفع الحاجز بارتفاع الضحايا والمنتحرين. وأنا أقول المنتحرين، لأنه سقوط عشوائى من غير مردود ومقابل. هو اندفاع بلا تخطيط، بلا تكتيك، بلا رؤيا. والنتيجة؟ نخرج من (باب الساحة) ونحن نرى أن نزهة، نزهة المنحرفة عن الواقع أكثر واقعية من كل شعارات المنتحرين لأنها تصل الساحة رغم الصخرة وجثث الأبطال.

ثم جاءت «مدريد» ونحن مازلنا نتخبط فى ذاك الأسر. استنزفت الانتفاضة قوانا واستنزفناها. بتنا مراكب تائهة فى بحور الشك والتردى. تشرذمت القيادة وانقسمت للمرة الألف، وباتت عصابات المنحرفين تتحكم بأرواح البشر وأقدار الناس. وضقنا ذرعا بما ذقناه من بطش الفئات وتزمت حماس وتناميها. وبتنا نعيش احتلالين: احتلال الداخل والخارج. ثم فجأة قيل «أوسلو» جاءت بالحل. فخرجنا نهتف فى الشارع أنا مع الحل ومع أوسلو من أجل الحل. لكننا اكتشفنا، وبزمن قصير، أن «أوسلو» كانت خدعة، وأن الحل كان بعيدا وصار أبعد. كان التحرير لنا هدفا وصار سرابا. بتنا أبعد من أى وقت عن أى حل وأى سلام. والنتيجة: بتنا بلاحل ولا ثورة. صرنا كالغنم بلا راع، من غير هدف.

من هذه الخلفية كتبت (الميراث). إذن، (الميراث) هى انعكاس هذا الواقع: انعكاس الحزن المتزايد، وأنين الناس فى الشارع ونواح الأرض. هى قصة شعب تهزمه هزائمه على كل صعيد. هزيمة القائد فى الثورة، هزيمة الوالد فى الأسرة، هزيمة الأبناء فى عالمهم وأرض الأجداد، أرض الميراث، وهزيمة العالم فى مشروعه لتكرير وتنقية البيئة، وهزيمة أخيه المناضل حين ينقلب المهرجان الثقافى إلى مسخرة وساحة تهريج، ثم الميراث، فى النهاية، يرثه طفل غير شرعى، ابن هداسا.

وصلت النهاية، حتى الآن. لكن من هنا إلى أين أسير؟ يقول لى البعض: لا يمكن استمرارك بهذا النهج، بالبانوراما. لابد للكاتب من الاقتراب من ذاته حتى يصدق، حتى يخلد. فقصص الشعوب لا تصمد إذ تتغير. وما يبقى فى الأدب هو الأزلى والخالد «واليونيفيرسال»، مثل قصص الحب، قصص الفداء والخيانة، والحرب والسلم وألم الفراق وفرح اللقاء وجنون الأحبة. وهذا صحيح. لكن من قال إن قصصى لا تحتوى كل هذا؟ بالبانوراما نجد العلاقات بين الناس وبين الأفراد وواقعهم. أهناك فرد بلا واقع؟ وهذا الواقع هو واقعنا، واقع الذل والمهانة، واقع الأسر والاحتلال، واقع الثورة والعصيان والتمرد وشعب يصبو إلى التحرير ولا يتحرر، يحاول المرة تلو المرة، ويدفع من دمه وشبابه ثمن الثورة. لكن الثورة تتآكل من داخلها فيضيع الحلم ويترهل نبض الشارع ويحل الموت، ثم يصحو ويعود إلى الحلم ثانية حتى يكسر أبواب السجن والزنزانة ويخرج للنور. أهى قصة أم لا قصة؟ قصة الفرد فى معتقله، قصة شعب يثور على الظلم، قصة المزارع والفلاح فى أرض تسحب من تحته، وامرأة تولد مقموعة ثم تصرخ «أنا إنسانة، أنا لحم ودم ومشاعر وضمير الأم والأمة». أهذه القصص خالدة ويونيفيرسال أم تتغير فلا تدخل مضمار الفن؟ ومن يحدد ما هو أزلى أو خالد فى عالم الأدب والرواية؟ من يحدد؟

والبانوراما، أهى إنجاز أم ممسك؟ بالبانوراما، رصدت الواقع وأمسكت كل تفاصيله أو معظمها. من خلالها تشم عبير الأرض ورحيق الزهر وروث الدواب ونسيم المساء وعطر الشجر. وترى الساحات والشرفات والأزقة، وتدخل معنا فى المعتقلات وكهوف الجبال والمصانع والمزارع وبيوت الدعارة وقصور الإقطاع والمعارك والاشتباكات والقنابل وتشم رائحة الغازات وتدمع عيناك لأنك تحس بما نحلم وتعرف أسباب سقوط الحلم.

البانوراما، أهى إنجاز أم سقطة؟

بالنسبة إلى ، فهى إنجاز. وحين أتطلع لما بين يدى وما أنتجت أعجب فعلا. أهذا إنتاج تلك الطفلة التى ابتدأت «خلف الجدران؟!». فى كل الأدب الفلسطينى لا أجد شمولا ومساحات ومسافات بهذا الشكل. فأين أنا من كل ذاك، وأنا المرأة؟! وكيف كتبت عن كل ذاك وأنا مازلت فى معتقلى، خلف الأسوار؟! فأنا للحق لم أخرج منه، لأنه قلبى، لأنه تربيتى وإحساسى وحدود الذات. أنا لم أخرج، وإن خرجت، فأنا أحلم بأنى خرجت، ولم أخرج. ألم أعترف أنى اكتشفت، منذ سنوات، أنى قادرة على الإبحار والطيران والتجول، دون أن أبرح بيتى؟ ألم أقل أنى اكتشفت قدرتى على عيش حيوات أخرى دون أن أفقد وجهى؟ ألم أقل أنى اكتشفت قدرتى على أن أكون الآخرين وأنا ذاتى؟

إذن، اكتشفت، ومن ثم خرجت، فبت سعيدة، أو حلمت بذلك. بت مناضلة ثورية أقوى على الظلم، أو حلمت بذلك. بت نخلة ترتفع فوق الأسوار وتتمايل فى رحاب الأفق فتعلو على الخوف، أو حلمت بذلك. وفى أحلامى أعلو على الذات وأرفعها وأقيم الدنيا وأقعدها، وأقول الكلمة لوجه الله، لوجه الحق، ولو كان الثمن حد السكين. وما كمشونى ولا مرة، ولا ضبطوا جرمى الغامض!

الخروج إلى الأدب ليس مفروشا بالورود

سعيد بكر

اقترفت الأدب فى لحظة مجهولة من زمنى الذى عشته موبوءا بالحياة الأسرية التى كانت أحد الأسباب فى تقوقعى حول نفسى متخذا من هموم الآخرين همى الذى لايزال قائما كشاهد قبر مجهول الاسم. الأدب اقتراف مشين مكبل بأسوار عالية من كبت الذات الساعية إلى الخروج من القمقم حتى وإن كان عن طريق تسطير الهموم فى أوراق بيضاء لم يمسسها سوء بعد. الدروب الموحلة فى أحياء الإسكندرية التى تنشع رطوبة وملوحة التصقت بالروح الوثابة نحو عالم غريب وساحر تكتنفه رؤى وأحلام مجهضة لم تفرز سوى علقم. كان الأدب طريقى الموحل الذى حاولت بكل طاقتى الولوج إلى عالمه الباذخ بالأحلام والجنون والأسرار، سرى الذى كنت أختبى به بعيدا عن نظرات أبى وإخوانى الذين فرضوا سلطتهم الأسرية منذ فقدى السلطة الكبرى فى سن مبكرة. مات أبى وتركنى قشة فى مهب ريح عاتية يتحكم فيها إخوانى الذكور قبل الإناث.. رغم أننى كنت أحس برقائق وغلالات الأمومة الممثلة فى أخواتى الإناث. يوما أطلع أخى الأكبر على سرى الدفين ووجدنى أكتب شعرا مليئاً بالألم والعذاب ليس ألم هجرة المحبوب أو الشعور بالوجد وإنما الإحساس بالموت والضغينة وأشياء أخرى قبيحة كأنما أصابه مس من الجن استشاط غضبا وفرض سطوته ومراقبته على شخصى. الأدب مضيعة للوقت ولا يؤتى أكله رغم هذا تمكنت من التنصل من مراقبته ودخلت الجامعة كماكان يشتهى، رغم أن دخولى كلية الفنون الجميلة لم يكن يرضيه. هذه هى ضفائر حياتى التى شكلت وجدانى الأدبى فى اللحظة نفسها التى كنت أقترف فيها الأدب سراً وخوفا. ظللت لوقت طويل اجتز معاناة الأدب والكتابة السرية، مثل عادات أخرى سوداء يمارسها شباب تائه يتحسس خطواته الأولى بحثا عن حياة

يعرفها للمرة الأولى معرفة حسية قبل المعرفة الوجدانية الروحية. تواصلت آثامى دما مسفوحا على الأوراق البيضاء التى أصبحت ملوثة الآن، وكنت أسميها أشياء غير أن تكون قصصا أو أشعارا أشياء ممزوجة بطين الفكر الذى هو خليط من آلهة اليونان وفراديس الرومان، وكنت كأوديسيوس لايجد الشاطئ الذى ترسو عليه سفينته المحاصرة بالأشباح والسحر الذى يحول الرجال إلى خنازير. كان عالم الميثولوجيا القديمة مقبرتى التى دفنت فيها نفسى حد العشق والوله. ولم أستطع الخروج منها إلا فى وقت قريب جدا. غلفت قصصى بغلالات الأساطير اليونانية والرومانية، ولم يكن أحد يفهمنى. بعض أصدقاء شبابى ظنوا أن بى خبلا وأنى لا **أكتب إلا ترهات ليس لها قيمة. كانت آراؤهم الصريحة ضربة قصمت ظهرى، وجدتنى أنغرس فى الحسرة ولا أجد مخرجا. هل ما أكتبه شئ حقيقى أم هو أضغاث أحلام شاب غارق حتى أذنيه فى خمر النسيان، بعيدا** عن واقع معاناته الحقيقية.. أكنت أهرب من نفسى أم أهرب من واقعى المرير الذى لايزال ينزف داخلى دون التئام. احتفظت بعالمى الهروبى لى ولنفسى ولم أعرض شيئا مما دفعنى ذلك إلى التقوقع مرة أخرى..

وحملت أوراقى يوما بعد تخرجى إلى طريق؟ إلى قصور الثقافة التى علمت أنها المتنفس الوحيد الذى يقبل أن يستمع ويقيم ما كتبته. هناك التقيت بحفنة من شراذم الشباب الذين يعشقون الأدب وكتابة القصة على وجه الخصوص. وكانت الساحة وقتئذ تمور برفض قاطع لكل قديم سواء فى الأدب والسياسة وغيرهما وإبان عهد الثورة التى تفتحت مداركنا ووعينا عليه. وكان لجيل الستينيات الأثر الكبير فى تغيير مسار القصة القصيرة التى كانت وقتها رائجة بين هذا الجيل. رفضوا الأجيال القديمة وحكموا عليها بالموت ونسجوا من أفكارهم قصصا جديدة فى الشكل والمضمون. هذا العالم الغريب صدمنى أنا الآخر وأنا أسمع عن هذه القصص الجديدة القريبة من واقع المجتمع المصرى، وإن كانت تجنح فى كثير منها إلى الخيال المطرز بالفانتازيا والسعى الدائب وراء التاريخ القديم للنتح من تجاربه الزاخرة بالمعاناة والكبت، وكان جيلى الذى استطاع أن يأخذ من جيل الستينيات الذى لم يرفض القديم رفضا قاطعا، فمن ليس له ماض ليس له حاضر. تشرب هذا الجيل على امتداد الرقعة الجغرافية ثقافة جديدة وتمثلها ليبرز جيلا جديدا أطلقوا عليه جيل السبعينيات، منهم إبراهيم عبد المجيد ومصطفى نصر وأحمد حميدة ورجب سعد وهذا الجيل هو الأقرب لى من الناحية الجغرافية حيث كنا جميعا من مواليد الإسكندرية وتقسيم الأجيال بهذه الصورة العشوائية أرفضه تماما، فقد ظلت هناك أجيال قديمة تمارس الأدب وتعطى نتاجا جيدا، على سبيل المثال نجيب محفوظ وفتحى غانم وغيرهما كثير ولم يصمد من جيلى إلا القليل الذى استطاع أن يتربع على عرش الكتابة فى مصر وإن كانت حظوظهم متفاوتة فى القيمة والأضواء.

البداية غامضة دائما

لعلى هنا أسمح لنفسى بأن أهمس فى أذن هؤلاء الذين يسلكون طريق الأدب الملىء بالرموز والغموض الفنى أو غير الفنى فى غالب الأمر ببعض ما واجهته من أعاصير رافضة فى غالبيتها لما تفرزه قريحتى الأدبية، ولا أدرى هل الغموض دائما يقترن بالمراحل الأولى للشباب أم هى تجربة فنية حقا، أم هو البحث عن هوية لم تحدد ملامحها بعد، أم غياب النقد الذى ترك الساحة حامية الوطيس دون تنظيم نقدى ثابت يقنن ويفرز وينخل ويفصل الغث من الثمين. القضية فى البداية بالنسبة إلى كانت السعى وراء المخالف للسائد، وكان شعارى الباطنى كن «مخالفا تكن بارزا» رغم ما فى ذلك الشعار من مغالطة كبيرة، وكنت واقعا تحت أسر تجربتين (فى الغالب يجمع الكتاب جميعهم هاتان التجربتان): التجربة الحياتية والتجربة اللغوية، وهما كوجهى العملة الواحدة لاينفصل وجه عن آخر، فكلاهما يشكلان ملمحا واحدا. ويبدو أن الغلبة كانت

للتجربة اللغوية لفترة ما.. واستغرقتنى التجربة اللغوية حتى أصبح شاغلى الشاغل هو البحث عن مفردة جديدة، مما حدا بى إلى اشتقاقات غريبة مقحمة وغير مقبولة فنيا. وكان هذا هو الطريق الشرعى للغموض. الاهتمام بالشكل فى أحيان كثيرة يعطى العمل الأدبى نكهته الخاصة، ولكنها نكهة بعيدة عن روائح الحياة الملتصقة بأرض الواقع، نسبح فى سماء عريضة ونهيم مع سحابات لايستقر لها قرار. أصبحنا نجتر أنفسنا برضاء ووعى كاملين، لا أميل الآن إلى ذلك النوع من الأدب الشكلى الصرف الذى يوهم بالتجدد والأصالة والمعاصرة برغم أنه بالونة كبيرة على وشك الانفجار، والتجربة الأدبية مليئة بمثل هذه التجارب فى العصور القديمة، ولعلنا لاننسى كتاب أبى العلاء المعرى (الفصول والغايات)، فهو كتاب شكلى تماما يهتم باللغة ومحاولته للتقرب من لغة القرآن، فكان مسخا لاقيمة له فى رأيى. أخذتنى تجربتى اللغوية إلى بعيد ملتحفة تجربتى الحياتية ليفرزا قصصا لم تلق رواجا إلا عند بعض الصفوة من المتأدبين الذين ساعدونى دون أن يدروا فى الانغماس فى هذا الطريق المسدود ورغم ما لاقته هذه الأعمال من حفاوة مؤقتة من خلال كتابى (الصعود على جدار أملس) إلا أننى كنت أشعر بالألم لعدم تقرب البسطاء منه. وجاءتنى طلقة قصمت روحى نصفين وقتها كنت أمارس التدريس فى المرحلة الثانوية فى إحدى قرى صعيد مصر، وشاء أن يطلع أحد تلامذتى على قصة لى منشورة بمجلة (الطليعة) التى كانت تصدرها «الأهرام» فى زمن الثقافة الآفل.. خط على قمتها ذلك التلميذ كلمة واحدة لخصت رأى جيل بأكمله من الشباب فيما أكتب: «خرابيط»: أى كلام فارغ.

صدمتنى هذه الكلمة أكثر مما صدمتنى كلمات بعض الإخوة النقاد اليساريين، توقفت عن الكتابة ما يقرب من خمس سنوات كئيبة ومملة، تصورت أننى لن أكتب مرة أخرى فحزنت لإحساسى بأننى فقدت جوهرة جون شتاينبك (رواية اللؤلؤة) وأحسست أننى ابن غير شرعى لسلطة ثقافية موبوءة، وأجهدنى الطريق للبحث عن منافذ للخروج من الشرنقة التى فرضتها حول نفسى، ولم أجد إلا الاقتراب من الإنسان البسيط ابن معاناة هذا العصر المفعم بالكوارث الاقتصادية والجيولوجية والسياسية أيضا. الطريق الأمثل للوصول إلى عقل هذا الإنسان قبل الوصول إلى عواطفه التى من السهل العبث بها. وجدتنى أكتب قصة بسيطة «أنشودة عمران» لاقت من الحفاوة ما أثلج صدرى، وقد نشرت هذه القصة فى العديد من المجلات المصرية والعربية أولها مجلة الكاتب وآخرها ملحق المدينة المنورة (الأربعاء) الذى كان ذا قيمة كبيرة وقت كان يشرف على الملحق ثقافيا الكاتب المبدع سباعى عثمان الذى فقدته الحياة الثقافية بالمملكة السعودية.. ولم أجد عائقا يعوقنى عن الخوض فى عالم البسطاء والمهمشين من الناس فانغرزت فى بيئة الإسكندرية أبحث عن كنوزها الدفينة التى كانت مقبورة ثقافيا، فلم يكتب أحد عن الإسكندرية بتلك الحميمية سوى لورانس داريل فى «رباعيته»، وكانت صورة الإسكندرية الزمن القديم ـ ألهمنى الله بروايات (وكالة الليمون) و (تحت السور) و (السكة الجديدة) و (الباب الأخضر) و (باب ستة) وكلها أحياء، إسكندرية.. وجاءت رواية (الفيافى) تجربة وحيدة بعيدة عن زخم مدينتى الإسكندرية وقد نلت عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٣، وهى تجربة حالمة رغم مرارتها..

نهر الثقافة واحد وإن اختلفت الفروع

كان تفتحى فى البداية على زخائر اليونان القديمة، (الإلياذة) بعالمها الخلاب لشاعر اليونان الضرير هوميروس.. وثقت (الإلياذة) روابطى بـ(إنيادة) فرجيل الرومانية، وتوجت ثقافة يونان العصر الحديث معارفى فانغرست فى وحل المسيح يصلب من جديد وزوربا اليونانى و (الأخوة الأعداء) لكاتب اليونان الكبير نيقوس كازنتزاكيس.. وجدتنى أرقص رقصات الموت والفرح مع زوربا الذى كان له الأثر الكبير فى وعيى الأدبى، فقد

جعلني أتوه في عالم خلاب لامثيل له.. وسبحت في تيارات الأدب الروسى الإنسانى المتمثل فيما طرحته عبقرية دوستويفسكى (الأخوة كارامازوف)، (الجريمة والعقاب)، (المقامر)، وغيرها كثير ولا أنسى رائد القصة القصيرة فى العالم الذى له أثر كبير فى نفسى، أنطوان تشيكوف، ذلك الكاتب المتنوع الذى يكتب القصة القصيرة باقتدار عجيب والذى كان له الأثر العميق فى أعمال كاتبنا يوسف إدريس. تشيكوف غير الأدب العالمى بشاعريته الحالمة فى مسرحه الفذ ومنه (الخال فانيا)، إحدى مسرحياته العجيبة الزاخرة بالمعاناة الإنسانية.. ولا أنكر تأثرى بالأدب الوجودى على يد (غريب) كامو الفرنسى ولم أنس وجلى ورعبى وأنا أدخل (قصر) كافكا.. ولا وأنا أتيه فى (صحراء التتار) للأديب الإيطالى دينو بوتزاتى، وللتراث العربى أثره الذى لن ينمحى (ألف ليلة وليلة)، (كليلة ودمنة)، والقصص التاريخى الزيدانى (جورج زيدان).. ثم نتاج الكتاب العصريين: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، فتحى غانم، حنا مينا، عبد الرحمن منيف، الطاهر بن جلون، محمد الديب، وغيرهم كثيرون قد شكلوا بنيتى الثقافية والروائية..

الشخصيات دائما جزء من الذاكرة

يتصور بعضهم أن الشخصيات الروائية تخلق من عدم، تتشكل فى ذهن الكاتب مثل أبخرة مجهولة المصدر لتخرج فى حيز وجود مكانى تتلاءم مع بنية العمل الأدبى. قد يكون فى هذا التصور بعض الحقيقة، ولكن فيما وراء تلك الشخصيات الروائية ظلال لشخصيات حقيقية، تعيش معنا، تأكل وتشرب، وفى غالبية الأمر تفرض هذه الشخصيات نفسها على الكاتب فرضا قسريا، ولكن رغم هذه الفرضية فالكاتب يحاورها ويلعب معها لعبة القط والفأر. فى بعض الأحيان تصلح شخصية ما بكامل حياتها ومعاناتها لعمل روائى، وبعض الشخصيات فى جزئيات بسيطة منها تبنى عملا روائيا، ولكن الكاتب يغير منها ويضيف إليها الكثير وفقا لمقتضيات العمل الأدبى، بعضها يكون جزءا من الكاتب وحياته الخاصة، فقد أعلن يوما نجيب محفوظ أن كمال عبد الجواد فى (السكرية) هو نفسه، وجاء ليقول يوما آخر إن شخصيته موزعة على عدة شخصيات. الكاتب يأخذ من نفسه ومن غيره ما يصلح للعمل الأدبى يهمل بعض الأشياء ويضيف بعضها تحت ضرورة فنية، وليس هذا التبديل قاصرا على الشخصيات، فالأماكن تأخذ أيضا حظها من قانون التبادل، فنجد لورانس داريل يقرر أنه حين كتب عن أحياء الإسكندرية ومواخيرها فقد كان ينقل فى أحيان كثيرة صورة من أحياء القاهرة وهكذا الأدب فن حذق ومهارة، خاصة لمن يجيده.

العشق أوله القصة القصيرة

القصة القصيرة عشقى الأول! سألنى أحد الأصدقاء أيهما أقرب إلى نفسى، القصة القصيرة أم الرواية؟ تحيرت! فقد شعرت كأننى عاشق متقلب الأهواء، فمرة كنت أعشق القصة القصيرة عشقا غريبا حد أننى كنت أعتبرها ديوان العرب فى فترة زمنية سابقة وبالتحديد فى فترة الستينيات، حيث كانت القصة فى العالم العربى تنحو منحى جديدا، خاصة والأمة العربية ترزح تحت عبء هزيمة يونيو. وكانت القصة فى تلك الآونة لغة العصر ومرآة لمعاناته الجسيمة. قد يفشل الشعر خاصة الحديث منه، فى تمثيل تلك المآسى التى تحيق بالعالم العربى والدول الإسلامية فى غياب المشروع العربى الذى كنا نأمل أن يكون حلقة الوصل فى لم شعث الأمة العربية. لغتنا الثقافية الآن هى الرواية مدخلنا نحو عالمنا المتشرذم ليفهم بعضنا بعضا، أو بمعنى آخر لإعادة لغة التفاهم المنعدمة الآن، وأملى أن تكون الرواية لغة جديدة واعية بقدراتنا الثقافية.

الحادى ليس وحيدا فى صحراء الثقافة

بعد مرور زمن طويل من الخوض فى مراتع الأدب أين أكون؟ أشعر بالأسى والحزن لأن جذورنا الثقافية مازالت نائية برغم مساحة الوطن الواحد المتقاربة جغرافيا ولأننا ارتضينا البقاء بعيدا عن مصادر الإعلام فقد حكمنا على أنفسنا بالموت الإرادى أو الموت الجماعى الذى يعتصر بعض الحيوانات البحرية، يقينا بأن أحلامنا كانت كبيرة تسع الكون بأكمله. هذه الأحلام وأدتها مركزية الثقافة وتطاحن أدباء تمركزوا وسط هالة الأضواء، منظومة الكاتب الأوحد التى فرضتها ظروفنا السياسية لم يعد لها مكان على ساحتنا رغم محاولة البعض إحياءها من جديد. الحادى لم يصبح وحيدا فى قافلة متباطئة الخطوات. الكتاب العرب جميعهم قاصيهم ودانيهم جوقة واحدة تعزف معزوفة صميمة العربية ليعلو صوتها بين أصوات العالم الشاسع، ولكنا فى مصر نردد دائما عبارة «أنا أفضل» كاتب، لايوجد بين العرب كاتب واحد جدير بالاحترام سوى فلان وفلان الأدباء المركزيون لم يتركوا لنا شيئا، يتكالبون حول رغيف خبز الصحافة الجاف.. ربما لايكون عيبهم بل أعتقد أن العيب فى نفوسنا نحن لأننا لم نشأ أن نواجه ونخطف اللقمة من الأفواه ربما لأننا كنا طيبين بما فيه الكفاية أو كما تقول عاميتنا (عبط) لعلها كل هذه المثالب مجتمعة فى بوتقة واحدة لتصهرنا أو تلفظنا بعيدا عن الطريق. كان يجب علينا النضال نحن الأدباء غير المركزيين رغم بعض الآمال المشرقة التى تمخضت عنها السنوات القليلة الماضية ولعل حصولى على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٣ فى مصر من قبل وحصولى على جائزة أبها الثقافية من بعدهما المعادلة (الموضوعية) التى بها تنتظم حياتى وأشعر بأننى لم أضع من العمر الكثير فى وهم الأدب الخادع ولم تصدق كلمة ذلك الطالب الذى خطها فوق قصتى ذات يوم، وحسبى الرضاء الذى تجلبه لى قصة أعانيها ولادة وإفرازا حتى تخرج من ذاتى كائنا مستقلا وإن كان ينتسب إلى، لعلى أكون قد حققت ولو القليل من رضائى النفسى على الأقل أمام حيرة تلك النفس التى أصبحت لاترى جدوى فيما نفعله، فلم تستطع ثقافتنا أن تقوم الانحرافات التى نراها فى حياتنا الثقافية والاقتصادية والسياسية. الثقافة الآن تحتضر وتغترب فى موطنها غربة كتابها التائهين.

الطفولة كنز لاينفد

للطفل قدرة غريبة لتخطى الحواجز والسدود، للتحليق مع الطيور والغوص فى البحار، لاقتناص ذلك العالم الخلاب الذى لايرى فى عالمه الواقعى المحدود.. وتجربة الطفل الحياتية لاتستقر على أرض فهى تشغل حيزا كبيرا من روح تلك النفس الوثابة. رغم هذه المحدودية، فإن تجربته تأخذ فى التضخم حتى تملأ الروح تماما، ومن أجل ذلك أعتقد أن المخزون الطفولى لا ينفد، فهو دائما متواصل رغم انزوائه فى ركن مكين مع التقدم فى العمر. ولكن السؤال الذى أطرحه هنا: لماذا يستعين الكاتب فى فترة من حياته الأدبية بعالمه الطفولى الخبىء؟ قد نحن جميعا إلى عالم الطفولة غير المحدود، الذى فيه لايصدمنا واقع جاف ولا أياد غليظة تمنعنا، وإنما هى الحرية فى أفضل صورها. فهل نود أن نحظى بلحظة حرية مع النفس، نتحدث عن آثامنا الصغيرة، و رغبتنا الدفينة، نسرد وقائع أيام حلوة ومريرة مرت بنا.. الحنين إلى الطفولة رغبة إنسانية مجيدة تجلو عن نفوسنا ما يكدرها من ضيق وآلام.

«أقواس إجبارية»

سلوى بكر

صباح: بارد كئيب شتاء. حار لزج صيفاً.

توارب باب السكة. نصف انحناءة جبرية لالتقاط الجريدة.

(رمزية متكررة لإصرار بائع الجرائد على وضع الجريدة فوق دواسة الرجلين). تتصفح بعين لم تفنجل بعد: ياربى: الشقة الرفيعة المقلوبة كل يوم. عاشت الدودية: شقق فاخرة. ملابس. طعوم. عطور. آليات حديثة، ثم صفحة الموتى وهم يستعرضون أحياءهم بكل فخر. تتثاءب. تغمض عينيها. تحلم بجريدة أفضل على الدواسة فى الغد.

ظهر: خمسة مؤذنين فى صوت واحد. أجملهم صوتاً يضيع فى الزعيق والنعيق والزياط والصياح (حدث ذلك كل فجر- ويحدث -). عشرة، عشرون، خمسون. مائة جريمة كل يوم (تنويعات على لحن واحد للتدهور). البيرة حرام. عاش البانجو. هيا إلى الحقيقة.

عصر: علبة ألوان فلوماستر لأرسم زجاجة كوكاكولا. يقول الابن: طيب أرسم زجاجة زيت بذرة القطن.

يضحك من الفكرة: أنت بتهرجى يا ماما. (تعليق من زمن العولمة).

مغرب: آلو أنا: س. أنا: ص. أنا: ع. أنا: د .. من مجلة/ جريدة/ أسبوعية. يومية. ساعية.. دقيقية.

والله عندنا ريبورتاج.. يهمنا رأيك..

ماذا يطلب المثقفون فى المرحلة الجديدة؟

ماذا يريد الأدباء من الحكومة الجديدة؟

ما الذى تحلمون به فى القرن المقبل؟

آلو: سمعاك.. ربنا يأخذك ويأخذهم.

مساء: الناقدة الفرانكفونية مارى أنطوانيت فى ندوة عن رواية طليعية (١٩٠ كلمة فى خمس صفحات).

عنوان الندوة: التجربة الإبداعية فى التخلص من الإمساك فى رواية «آخ».

ليل: التليفزيون لون فعلا ياشيخ أمام. عاوز أسود فاتح، ولا أسود غامق، ولا أسود مسخسخ، ولا أسود مشجر، ولا أسود غطيس؟ اختر ياعزيزى، فهناك ألف متكئ وبحر كما تقول عزة بدر.

آخر ساعات الحصار: شدى اللحاف ياصفية واحلمى، أبحرى مع اللاوعى اللذيذ. لكن الحلم يأتى سباحة فى بحر من الهلام، حيث لامحارات فى القاع ولا أسماك مبهرة الألوان. فقط: تلك اللزوجة الكريهة والرخاوة المقيتة، التى تتوجب مقاومتها حتى الوصول إلى شط من الشطآن، لكن المأساة سرعان ما تتجدد، وقد بلغ الشط، فهاهى غيوم البناطيل تتقدم، ودمى القبعات الورقية تتراقص ويختبئ الأفق وراء مواكب الجماجم المشحونة بالزبد. إذن فلننتقل سيداتى وسادتى إلى حلم جديد، لأن «بكره أحلى من النهاردة»، وقد صرح السيد/ محمود عبدالعزيز رئيس البنك الأهلى المصرى ورئيس اتحاد البنوك المصرية فى اليوم الخامس من شهر رجب سنة ألف وأربعمائة وعشرين هجرية، بأنه يتطلع إلى خصخصة البنك الأهلى المصرى. حوِّل.

الثور الأبيض يظل أكثر الأبطال التراچيديين حضوراً (ربما ليس صدفة أنه كان معبوداً ذات يوم). هو لا يزال متأملاً نفسه فى المرآة بينما يدخل الأسد إليه، يلقى بمونولوجه الفظيع، يتقدم الأسد منه شيئاً فشيئاً، يرى الثور وقد ارتسمت صورته فى المرآة، يهم الأسد بنشب أظافره فى كتفه الأيسر، يتقبل الأمر بكل هدوء ودون مقاومة: يهمس لنفسه بأسى، ودمعة تتفسح على وجهه وتتزلق حتى تمس شاربه: «قتلت يوم قتل الثور الأحمر».

يتجدد المشهد.. وتستمر الكتابة.

قصة قصة

سليمان فياض

كان عمنا «يحيى حقى» يضيق نفسا بأسئلة الصحفيين، وكتابات النقاد عن روايته القصيرة (قنديل أم هاشم). يضيق بإلحاحهم المستمر على هذه الرواية. ويقول لأصدقائه «لدى أعمال قصصية أخرى لا يقل مستواها وقيمتها عن «القنديل». فلم التوقف عندها . وكأننى لم أكتب سواها؟

الضيق نفسه عانيته، وأعانيه، منذ صدور روايتى القصيرة (أصوات)، قبل نحو من ثلاثين عاما. فلى أعمال قصصية أخرى، تالية لأصوات، لا تقل عنها شأناً وقيمة.

وتسليما بالأمر الواقع، الذى لا حيلة لى فيه، ولانجاة منه، واستنادا ، من باب التبرير، إلى أن رواية (أصوات) هى مثل رواية (قنديل أم هاشم) من روايات «لقاء الحضارات» أو «صدام الحضارات»، وتفجر فى الوقت نفسه قضية اجتماعية هى قضية «الختان» الذى يمارسه شعب بأسره، أكثره أمىّ، ضد بناته، منذ سبعة آلاف عام، سأقدم شهادتى بوصفى كاتباً لهذه القصة، عن قصة (أصوات)، وقصتها معى، استجابة لرغبة ناقد قدير، وصديق عزيز، هو «محمد بدوى».

تمتد قصة (أصوات) معى، منذ فترة قبل كتابتها، وهى فترة استمرت أكثر من عشر سنوات، إلى فترة كتابتها، وإلى السنوات التى تلت كتابتها. ولسوف أحاول الاقتصار والتركيز، وأحرص على الصدق، قدر استطاعتى.

عام ١٩٥٨ ، كنت أتردد على قرية من قرى شمال شرق الدلتا، فى زيارات لصديق عزيز، وآل الصديق، قرية ساحلية تقريبا، فهى لا تبعد عن شاطئ المتوسط، أكثر من ستة عشر كيلو مترا. وهى، مثل قرى السواحل،

فى كل بحار الأرض، تتميز عن قرى مصر الأخرى كافة، بأنها خليّة نخل تشغى بالعمل الحرفى، والمهارات الحرفية، فلا سبيل لأبنائها للاستمرار فى الحياة، سوى العمل، باحتراف الصيد، وصناعات النسيج، والأثاث، والتعليب، والتجفيف. فأراضيها الزراعية، مثل أراضى كل المنطقة حولها محدودة المساحة، ومحاطة بالبحيرات شرقا وغربا، وبالبحر شمالا. ولقد صار أهل هذه المنطقة بسبب أسفار الصيد، والهجرة طلبا ليسار الحال، داخل الوطن الصغير، وخارجه، والاحتكاك بالأجنبى، دفاعا حينا ضد الغزو الصليبى، والغزو الاستعمارى، وأسفارا حينا آخر طلبا للصيد، وسعيا للرزق بالتجارة، صاروا على قدر من الرقى والتحضر.

وبسبب شعورى بهذه الدرجة من رقىّ أهل هذه القرية، وتحضرهم، كانت صدمتى بحدث (أصوات)، حدث الختان لسيدة أجنبية زائرة، بأيدى أبناء هذه القرية. أو، فلأقل، بأيدى نسائها سدنة التقاليد. ولا شك عندى، إلى اليوم، فى أنهن كن يثأرن لأنفسهن من الختان الذى أجرى لهن فى طفولتهن أو صباهن بختان بناتهن، وختان هذه السيدة الأجنبية الزائرة التى دفعها قدرها الخاص إلى أن تكون زوجة لمهاجر من أبناء هذه القرية، غادر قريته خائفا فى صباه، ذات يوم.

ولم يحن الوقت بعد، رغم مرور نصف قرن على واقعة هذا الحدث، لأكشف عن شخصية هذه السيدة، وجنسيتها الحقيقية، واسمها الحقيقى، والأسماء الحقيقية لشخصيات هذه القصة، التى صارت برغمى أمثولة بين قصصى.

فى البيوت، وفى المقهى، وفى أسمار الليل، رحت أسأل الناس بالقرية، عن وقائع هذا الختان. وعديدون من شهود هذه الوقائع، والمشاركين فيها، كانوا لا يزالون على قيد الحياة. ولقد استمرت أسئلتى، كطفل ساذج، طوال ثلاث سنوات، وعبر أكثر من عشر زيارات، كان همّى أن أعرف من باب الفضول، ربما، أو بسبب نزوع خفى فنّى، لالتقاط تجربة لقصة، ربما، أن أعرف قبل كل شئ آخر، كيف حدث ذلك الختان لسيدة أجنبية بالذات؟ فأنا أعرف أن الختان يحدث فى كل ساعة، بل فى كل دقيقة، لعشرات من بنات مصر، فى المدن والقرى، وبرضا ذويهن الأميين وحرصهن، والمنخفضى المستوى فى المعيشة، والوعى، على السواء.

ولقد حدثتنى نفسى أن هذه السيدة، لو كانت زائرة لقرية بصعيد مصر، لما حدث لها، ما حدث معها، فى قرية ساحلية، متمدنة نسبيا، فى شمال مصر. فأهل قرى الصعيد لا تمتد أيديهم بأذى، على ما بهم من عنف، ونزوع للثأر، لضيف أوسائح غريب عن أهل الصعيد، مصريا كان هذا الغريب، أو عربيا، أو أجنبيا.

ولقد دفعنى ما حدث لهذه السيدة الأجنبية، إلى أن أتملى وأتأمل فيما حدث لها: لماذا حدث لها ما حدث؟ فنزوعى للقص، وجمعى للملاحظات، فى ذاكرتى، وتفكيرى فى حصاد ما جمعته، كان، وفق مزاجى الخاص ككاتب، قاهرا وملحًا. ودفعنى أيضا إلى أن أجمع المعارف لعقلى، عن الختان، وتاريخه، وما فيه من خرافة وأساطير، ومرتكزات دينية. فالناس فى مصر، مهد الخرافة، والأسطورة، والأديان أيضا، قد ألفوا، منذ العصور القديمة، أن يحشوا لأنفسهم، عن مرتكزات دينية لعاداتهم وتقاليدهم، ويحملون معهم هذه العادات وتلك التقاليد، إلى دين جديد يعتقدونه.

ولقد دفعنى ما عرفته واختزنته فى عقلى وروحى، إلى أن أعلن حروبى الصغيرة الخاصة، ضد الختان، بين من أعرفهم من رجالات الأسر البرجوازية الصغيرة، وسيداتها وبناتها وبنيها، وإلى الوقوف بحسم وصل إلى درجة التهديد، ضد كل محاولة لختان ابنتى.

ظللت أحمل فى روحى تجربة (أصوات) عشر سنوات، بل تزيد، دون أن أجرؤ على الاقتراب منها، أو مناوشتها بالكتابة، خوفا من «التابوات» الاجتماعية التى تحيط بنا، وتجعل داخلنا رقيبا علينا، وخوفا من كتابة هذه التجربة بالذات، فهى لا تمس فقط واقعا اجتماعيا، بل تمس تجربة عميقة، وغنية، أيضا. ولا يجوز معها الفشل، ولا تقبل الفشل. فالفشل قتل لها، وقتل مرة أخرى لهذه السيدة، التى دفعها قدر خفى إلى الموت ختنا، وما صاحب هذا الموت من ذعر ورعب ساحقين.

ظلت تجربة (أصوات) كامنة بداخلى، إلى أن أرسلنى الكاتب الراحل «يوسف السباعى»، ضمن أعضاء وفد أدبى مصرى، إلى ألمانيا الشرقية، ربيع عام ١٩٧٠، فى شهر يونيو بالتحديد. وفى شهر يوليو، من تلك السنة نفسها، كنت أجلس لأكتب رواية (أصوات). لماذا ارتبطت كتابتها بتلك الزيارة؟ ولم عاونتنى تلك السفرة، نفسها، على الكتابة؟ أكنت أتقد خائفا من الاقتراب روائيا من سيدة أجنبية، كخوفى من تعرفها هى نفسها، بسبب الرواسب والجهل بأى لغة أخرى غير العربية؟ بالتأكيد كان ذلك الخوف حليفها أيضا. استمر هذا الخوف معى، فيما بعد، وأنا أكتب (أصوات)، فلم أجرؤ على أن أغوص بمونولوج ما، فى نفس بطلة (أصوات) الأجنبية، ولم يكن لها صوت فى روايتى إلا من خلال لقاءاتها بالآخر المصرى، والأخرى المصرية. ولم يكن أمامى من سبيل، سوى أن أراها فى قصتى، بعين الآخر المصرى، والأخرى المصرية، مستعينا بذكريات أهل القرية عنها، ومشاهداتى لمثيلات لها، فى برلين، ولايبزج، وفايمار، و درسدن، وفى أفلام أجنبية، بها سيدات أجنبيات، أوربيات، المغتربين فى الهند، والصين، وأدغال أفريقيا، وسوى أن أستعيد تاريخ الغرب فى هذه المنطقة من مصر، فى الشمال الشرقى لمصر، وأضع يدى على ذلك اللاشعور الجمعى، المتربص، والمترسب فى نفوس أهل هذه القرية بالذات. فعلى أرضها قتل، بأيدى جند لويس التاسع، سبعة عشر ألفا من أجداد الأحفاد بالقرية، فى معركة واحدة. ولا تزال حكايا ذكريات الأجداد تتردد على ألسنة الأحفاد والحفيدات، بعد مرور قرون على أسر «لويس التاسع» فى مصر.

كانت التجربة شائكة فى روحى. ثمة أمور كثيرة، تتدفق فى النفس من الماضى البعيد. والحاضر القريب، ومن الشرق والغرب. وثمة صدامات مستمرة لا توحى نهاياتها بلقاء سعيد، ولا ببداية سريعة للفهم والتفاهم، بين شعوب هذا الجنس البشرى المجنون.

ومع ذلك، كانت كتابة (أصوات) يسيرة على قلمى. فلقد أنجزتها كلها فى ثمانى جلسات. كل جلسة منها كانت فى نهار يوم جمعة. وفى عز حر يوليو وأغسطس، على منضدة منعزلة بكازينو نهر، بين الساعة العاشرة صباحا، والخامسة مساء. وفى هذه الجلسات كتبت رواية (أصوات) بفصولها الثمانية، فى كشكول من مائة صفحة. كنت أنتهى من الفصل المكتوب، قصر أو طال، وأعود لمراجعته فى اليوم التالى. وأقضى الأيام التالية، فى اليقظة والنوم، فى التفكير الواعى واللا واعى، فى الفصل التالى. ولا أزال أحتفظ إلى اليوم بمسوّدة الكتابة الأولى والأخيرة، والوحيدة، لأصوات. وتبدو لى، كلما تصفحتها، وكأنها كتبت فى جلسة واحدة، أو أو كأنها كتبت، كما يقولون، أو ولدت، فى طلقة واحدة. فليس بها من تصويبات التعديل، سوى نحو من خمس وعشرين كلمة. وفى قراءتى الأخيرة، لأصوات، إثر الانتهاء منها، بعد أيام قليلة، استوقفتنى لغة أصوات؛ لغة القص، ولغة المنولوجات، ولغة فصحى مبسطة تقترب كثيرا من روح الحديث العامى، والبوح والنجوى، وتبتعد كثيرا عن مفردات وتراكيب وصور اللغة الفصحى المأثورة فى النثر الفنى. لغة غريبة حتى بالنسبة إلى لغة القص لدىّ فى قصصى السابقة واللاحقة، وأظن ذلك راجعا إلى روح المنولوج، وإلى استخدام ضمائر المتكلمين، مع كل منولوج، وتقمص شخصيات أصوات أصحاب هذه المنولوجات.

وأكاد أحدس اليوم، أن سبب هذا اليسر فى الكتابة، يرجع إلى أمرين: طول المعايشة للتجربة، والتقنية التى لجأت إليها فى كتابة (أصوات)؛ تقنية الشهادات، أو المنولوجات على ألسنة شخصيات (أصوات) وبلغتهم، ومستواهم الثقافى، والاجتماعى، الذكرى منهم والأنثوى. وهى استقيتها من المسرح الصينى، تقنية المنولوجات التى يكمل كل منولوج منها ما سبقه، ويمهد ويتصل بما يلحقه، والحدث مستمر عبرها، فى مشاهد كمشاهد المسرح والسينما، وتأثيرهما على القص الحديث، فى القرن العشرين، واضح لا شك فيه.

ولقد لاحظت فى قراءتى الأخيرة، غيبة صوت بطلة (أصوات) وضحيتها، صوتها الخاص، أو منولوجها الخاص، وآثرت عدم محاولة زرعه. فقد بدت لى أصوات آنئذ، ترجيعا وأصداء لزيارتها، ولبيئة قرية مصرية، أحدثت بها صدمة حضارية لأهل القرية. ولم يكن «الختان» هو الأثر الوحيد لهذه الصدمة، ولاحظت، فى هذه القراءة، أننى قدمت من حيث لا أقصد، ولا أنفيا، رؤية جديدة من رؤى روايات صدام الحضارات، أو لقاء الحضارات، فى الرواية العربية. فقبلها، كانت تلك الصدمة لا تتجسد فى رواية من روايات الصدام الحضارى، العربية، إلا فى نفس بطل شرقى، يعيش فى الغرب زمنا، أو يعود إلى الوطن، لتدمر الصدمة روحه، مثلما دمرت روح بطل رواية (أديب)، ومثلما دمرت روح إسماعيل فى رواية (قنديل أم هاشم).

وإثر انتهائى من كتابة (أصوات)، بعثت بها إلى الصديق «سهيل إدريس» كاتب «الحى اللاتينى» لينشرها فى كتاب، يصدر عن دار الآداب، لكنه لحبه لمجلة «الآداب»، التى يملكها ويرأس تحريرها، وربما أيضا، لحبه لهذه القصة، آثر نشرها كاملة، فى عدد واحد من «الآداب» المجلة فى عشرين صفحة. ولم يكن أحد فى مصر قد قرأها، قبل نشرها، سوى صديقى القاص الراحل «عبد الحكيم قاسم» كاتب الرواية الفذة (أيام الإنسان السبعة). ولقد عانقنى «حكيم»، وهذا هو لقبه بيننا نحن الأصدقاء، وقال لى: «لقد أثرت بصيرتى بأمور أخرى فى ريف مصر، لم أكن أراها من قبل، وحولت لى بأصواتك زاوية الرؤية لريف مصر». ومع ذلك فقد صار له موقف آخر من هذه الرواية بعد نشرها بسنوات:

وإثر نشر (أصوات) بالآداب، عاد إلى مصر، قادما من سوريا، الشاعر الكبير «عبد الوهاب البياتى»، وكان آنذاك لايزال لاجئا بمصر، وقال لى: «قرأت روايتك (أصوات) بالآداب. ولا حديث للمثقفين فى سوريا إلا عن هذه القصة»، ثم قال بحب، ونحن جلوس، على رصيف مقهى ريش: «صرت بهذه القصة كاتبا كبيرا يا سليمان». ولقد خجلت من سعادتى بما قاله لى، ولا أزال أشعر نحو ما قاله بالامتنان، فقليلون من المبدعين العرب، هم الذين يعبرون لمبدع آخر، عن رضاهم عن عمل قصصى أو شعرى له، شفاها أو كتابة، إذا حالفه التوفيق فى هذا العمل، مثلما عبّر البياتى، وغالب هلسا، والصديق إبراهيم منصور. وتعلمت من هذا الرضا، ومن تجربة (أصوات)، أن أقل من القص، وأن أبحث عن التجارب الغنية، والجديدة. وتأكد لى صدق ما قاله «هيمنجواى» فى رسالته إلى مانحى جائزة نوبل حين قال ما معناه: «على الكاتب أن يذهب بعيدا، حيث لم يذهب كاتب من قبل».

وبقدر ما رضيت عن نشر صديقى «سهيل إدريس» لقصة (أصوات) بمجلة «الآداب»، بقدر ما استأت منه لعدم نشره لها فى كتاب، طوال عامين. ولذلك، حملها عنى صديقى الناقد الدكتور «صبرى حافظ» فى سفرة له، إلى بغداد، فنشرتها مديرية الثقافة بوزارة الإعلام العراقية فى كتاب، وغامر الصديق «عبد الجبار البصرى» فقدمها فى برنامج تليفزيونى ببغداد.

ولأن النسخ التى وصلت إلى مصر، من طبعة بغداد لـ (أصوات)، كانت قليلة العدد، فقد حاولت نشرها ثانية فى مصر، فى وقت كان النشر فيه عسيرا، إبان سنوات السبعينيات، وفى ظل انفتاح اقتصادى معادٍ للثقافة والمثقفين. ولذلك، غامرت بطبعها، على نفقتى الخاصة، على ورق رخيص. وخسرت تقريبا كل ما أنفقته على نشرها، فلم يستطع توزيع مؤسسة «الأهرام» أن يوزع منها سوى مائة وخمسين نسخة. وأخذ ناشر صغير منها ألف نسخة لتوزيعها عام ١٩٧٨، وبسعر أربعين قرشا للنسخة، فى شهر إصدارى لها. ولم أنل من عائد هذا التوزيع إلى اليوم، سوى خمسة وعشرين جنيها. وما بقى لدىّ من نسخ وزعته بيدى هدايا، لمن يطلبها منى، ولمن لا يطلبها، حتى فقدت كلها.

وبين حين وآخر. كانت تنشر مقالة نقدية عن رواية (أصوات)، لنقاد من مصر، والعراق، وسوريا. ومن الغريب، أن أحدا من هؤلاء النقاد لم يقترب فى مقال له، من التجربة الأساسية لـ(أصوات)، وهى تجربة «الختان» بوصفها ظاهرة اجتماعية مصرية، بقدر ما اقترب منها الدكتور على الراعى فى مقال له عن (أصوات) نشرها فى كتابه الضخم (الرواية فى الوطن العربى)، وسوى الدكتورة «كاميليا عبد الفتاح» فى محاضرة لها عن «الختان» ألقتها فى مؤتمر لتنظيم الأسرة بجمعية الاقتصاد والتشريع بالقاهرة.

ولقد حاول أكثر من مخرج سينمائى عربى ومصرى، أن يتعاقد معى ليخرج فيلما سينمائيا عن رواية (أصوات)، وكنت أعتذر عن التعاقد مع أى مخرج منهم، قبل أن يحصل أولا على موافقة الرقابة. فالتعاقد له مقدم مالى، والمقدم المالى سيطير من يدى، ولن أستطيع رده. فأنا على يقين من أن الرقابة لن توافق على إنتاج رواية (أصوات) فيلماً سينمائياً. وحاول مخرج بعد مخرج، وقد صدم برفض الرقابة لـ (أصوات)، أن أيسر له الأمر، بقبولى تغيير الفصل قبل الأخير من رواية (أصوات)، وهو فصل الذروة الدرامية والمأساوية، فى روايتى، أو بقبولى استبدال السيدة الأجنبية، لتكون بنتاً مصرية، تعيش فى باريس، كى يمكن للرقابة أن تقبل الإنتاج السينمائى لرواية (أصوات). وكان موقفى الدائم مع المخرجين، هو رفض أى تغيير لشخصية بالرواية، أو لحدثها الجوهرى، ففى أى قبول للتغيير قتل لتجربة (أصوات)، وغايتها الاجتماعية من إدانة «الختان»، وإحداث الصدمة فى نفس القارئ والمشاهد. فليس أمام كاتب جاد من كتاب العالم الثالث، سوى أن يعبر عن قضاياه، وأن يتخذ موقفا فى كل ما يكتبه، للنهوض بعالمه، وقومه، مثلما كان حال كتاب غربيين فى مجتمعاتهم، فى قرون مضت.

ومع نهاية سنوات الثمانينيات، وبعد عشرين عاما تقريبا، وإثر ذلك الإقبال الغربى، بعد حرب عام ١٩٧٣، على العالم العربى، لتعرف الواقع العربى والشخصية العربية، والأدب العربى، تعاقدت معى السيدة «سلمى فخرى» لترجمة (أصوات) إلى الفرنسية، ولسذاجتى، وثقتى بالناس، وقّعت على عقد من عقود الإذعان، مكتوب بالفرنسية التى لا أعلم منها حرفا، وعقد لا أعلم ما به من شروط، سوى ما ذكرته لى سلمى، من أنها وكيلتى، وأنها ستقتسم معى نصيبى كمؤلف عن هذه الترجمة، التى سوف تتحمل قيمتها من جيبها. وحين قبلت دار «دنويل» الفرنسية نشر هذه الرواية، جاءت إلىّ «سلمى» بعقد آخر، فقد اعترضت دار «دنويل» على بعض شروط العقد الأول، بينى وبين سلمى، كما قالت لى سلمى؛ لأن القانون الفرنسى لا يسمح لسلمى (فى العقد الأول) بأنها وكيلتى أيضا، فى حق الترجمة لكل ما كتبته قبل «أصوات»، وكل ما كتبته، أو سأكتبه، بعد (أصوات)، ولأى لغة من لغات العالم. ولقد لمتها على وجود مثل هذا الشرط بالعقد الأول، لكنها اعتذرت لى بأنها كانت تريد، بإخلاص، خدمتى كقصاص تقدّره، وتعجب بعمله. ولقد علمت فيما بعد، أن مركز البعثات الفرنسى بالقاهرة هو الذى دفع حقوق ترجمة (أصوات) كاملة. وإثر نشر رواية (أصوات)،

وهى عن «الختان» إلى الفرنسية، بعثت إلىّ سلمى، بعد إلحاح مستمر منى، بخمس نسخ من الترجمة، وبصور مقالات من الصحف والمجلات الفرنسية، حملتها إلى من قرأها من عارفى الفرنسية، وساءنى أن معظم هذه المقالات ربطت بين الختان والإسلام، وساءتنى روح الكراهية التى تنضح فى عناوين نقاد صحفيين، للشرق عامة، وللعرب خاصة. وتذكرت تحذير الصديق الفنان التشكيلى «عدلى رزق الله» لى، من أن نشر هذه الرواية فى الغرب، سوف يحدث أثرا غير طيب لى، فالغرب يكره الشرق، ويكره العرب، ويكره المسلمين، منذ الحروب الصليبية إلى اليوم، وينفث على العرب ما بأرضهم من البترول. وكان الأمر كله قد خرج من يدى، مع أن الكتابة حق، والترجمة حق، والنقد حق. وقد مارست حقوقى، ولست مسؤولا عن انحرافات الناقدين الغربيين وأغراضهم.

ولقد ترجمت رواية (أصوات) بعد الفرنسية، فيما أعلم، وفيما وصل إلى يدى من ترجمات لم تبعث إلى بها وكيلتى المترجمة المفترضة «سلمى فخرى»، إلى لغات أخرى، حملها إلىّ مصادفة، مسافرون عائدون، من دار «كناور» بميونخ، و «ماريون بايورز» بلندن، ونيويورك. ولا أعلم إلى أى لغة أخرى، ترجمت (أصوات) عن الفرنسية، فقد قطعت السيدة «سلمى فخرى» العربية، سورية كانت أو لبنانية، والمتزوجة من فرنسى، والمقيمة بفرنسا، التى كفت عن زيارة القاهرة، قطعت كل صلة لها بى، أو اتصال معى، حتى لا تؤدى لى حقوقى عن هذه الترجمات. وحين شكوت «سلمى» إلى دار «دنويل» كان ردها علىّ أنها وكيلتى بمقتضى العقد بينى وبينها، وأن بين دار «دنويل» وبينها عقد آخر، يجعلها لا تتعامل إلا معها كوكيلة لى، وأنه لا سبيل لى مع «سلمى» لفسخ العقد معها، وتحصيل حقوقى عن الترجمات المعروفة، وغير المعروفة، سوى رفع قضية ضدها فى باريس، وضد دار «ألف» للترجمات العربية إلى الفرنسية التى تمثلها «سلمى» والتى تدعمها وزارة الثقافة الفرنسية بمائة ألف فرنك سنويا. ولأنه لا قبل لى بنفقات رفع هذه القضية فى باريس، وهى نفقات تتجاوز مائة وخمسين ألف فرنك، وحتى لا توقعنى «سلمى» فى مشاعر الاضطهاد، قلت لنفسى ما قالته هى لى فى محادثة تليفونية: «لم أكن أعرف أنك رجل مادى. أتريد المجد والمال؟».

وإثر نشر (أصوات) فى باريس، قدمتها دار «دنويل» لنيل جائزة أكاديمية «فيمينا» بباريس، عن الروايات التى تدافع عن «تحرير المرأة» وقد تقدمت إلى هذه الجائزة دور نشر فرنسية أخرى، بروايات مترجمة نشرتها بالفرنسية من أمريكا، أسبانيا، وإنجلترا، واليابان، والهند، والبرتغال، وسواها. وفى الترشيح الأول للجائزة كان ترتيب روايتى هو الترتيب الثانى بين أربع عشرة رواية، وظل هذا الترتيب مستمرا بين ثمانى روايات ثم بين ست روايات، ثم بين ثلاث روايات. ثم .. عند الترشيح الأخير، كان ترتيب روايتى هو الترتيب الأول. والترتيب الثانى كان لرواية كاتب من البرتغال. ولقد نشر خبر هذا الترتيب فى صحف الصباح. ولكن فى المساء، عندما اجتمعت لجنة التحكيم، وكلها من السيدات، نهضت إحدى المحكمات، وقالت: «فلان (وهو أنا) لا نعرف له فى فرنسا، سوى هذه الرواية، ولكن الكاتب البرتغالى له أربع أو ثلاث روايات أخرى مترجمة إلى الفرنسية، فلنعط الجائزة لكاتب نعرفه». وهكذا منحت الجائزة الأولى، والوحيدة، لرواية الكاتب البرتغالى. وحين أخبرنى صديقى «ريشارجاكمون» بما حدث، قلت له ضاحكا: «الجار أولى بالشفعة» فلم أكن أتوقع أن تعطى الجائزة الفرنسية لكاتب عربى. ثم قلت لريشار: «لو نلت هذه الجائزة كانت السيدة سلمى فخرى، وكيلتى، وآكلتى، ستنام على كل الجائزة، فقد قطعت كل مراسلاتها معى، وخطاباتى إليها تعود إلىّ، وعلى أغلفتها كلمات من البريد «لا يوجد أحد بهذا الاسم فى العنوان المذكور».

ومع أن حقوق الطبع والترجمة، كما هو مدون على الغلاف الداخلى لرواية (أصوات) الفرنسية، محفوظة لى أولا ولسلمى ثانيا، ثم لدار «دنويل» ثالثا، فلم تأخذ دار «دنويل» قط موافقتى على أى ترجمة فرنسية أو غير فرنسية لـ (أصوات)، مكتفية بموافقة وكيلتى «سلمى» عن نفسها، وعنى، مثلما لم يأخذ أى منها موافقتى على أى نص مترجم لـ (أصوات)، لا أعرف مدى ما به من تقصير، أو تحريف، أو سوء ترجمة، بالقياس إلى النص العربى لـ (أصوات).

وإثر انتهاء حرب الخليج، جاء إلى القاهرة، فى وفد سياحى، السيد هنرى مارسيلان المسؤول عن الإنتاج والتعاقد بدار «دنويل». وفى القاهرة التقينا معا على عشاء تعارف وحوار أدبى وصحفى، دام ثلاث ساعات، بفندق «أوديون» وقام بالترجمة بيننا من العربية إلى الإنجليزية الصديق العزيز «عبد العظيم الوردانى». وكررت لهنرى شكواى من السيدة «سلمى» فأكد لى عجز دار «دنويل» عن مساندتى، وطلبت منه أن يرسل لى، على الأقل، صور التحويلات المالية من الدار لسلمى، والخاصة بى كمؤلف، وكل الأوراق الخاصة بهذه الرواية بينهما، لأشكوها بها إلى وزارة الثقافة الفرنسية، فوعدنى هنرى، لكنه لم ينفذ وعده لى قط. فقط، فاجأنى هنرى مارسيلان بلمسة جميلة، لا أعرف حتى اللحظة، دافعها، وغايتها، فقد بعث إلىّ ببرقية إثر الزلزال الشهير الذى رجّ القاهرة ليطمئن على حياتى، فرددت عليه مؤكدا أننى لا أزال حيا، برغم الزلزال، وسلمى فخرى.

وإثر هجمة المقالات المغرضة فى باريس، على العرب والمسلمين، وتحت عناوين مثيرة، فيما هى تشيد برواية (أصوات)، وتقنيتها، واقتصادها فى اللغة، والمعالجة للتجربة، انبرى صديقى الفرنسى، المستعرب، والمتمصر ريشار جاكمون لرد هذه الهجمة وتفنيدها، مستندا إلى أن الختان ليس عربيا، ولا إسلاميا، وإنما هو عادة مصرية، أفريقية. ونشر «ريشار» دفاعه فى صفحة «أخبار الأدب» بصحيفة الأخبار، يوم أربعاء. ولا أعرف ما إذا كان «ريشار» قد نشر دفاعه هذا عن (أصوات) وعنى، فى صحيفة أو مجلة فرنسية، أيضا، أم أنه اكتفى بنشر هذا الدفاع فى صحيفة مصرية!

فى القاهرة، ومنذ أن نشرت (أصوات) فى مجلة، ثم فى كتاب، فى طبعتين أولاهما ببغداد، والأخرى بالقاهرة، عقدت ندوة أدبية ببيت الصديق القاص الراحل «عبد الحكيم قاسم»، وانقسم الأصدقاء المجتمعون للأنس وللثرثرة الأدبية حول (أصوات) إلى فريقين: فريق يدافع عن (أصوات)، ويعبر عنه الصديق «إبراهيم منصور»، وفريق يهاجم (أصوات) ويعبر عنه الصديق الراحل «عبد الحكيم قاسم». ووجهة نظر الفريق المهاجم، هى أن رواية (أصوات) تدين الشعب المصرى، بحادثة شاذة، هى ختان أهل قرية مصرية لسيدة أجنبية. وما ذنب شعب بأسره فى غيرة «سلفة» السيدة الأجنبية منها، ودفعها النساء إلى هذا الختان؟ ونسى المهاجمون أن اختيارى لسيدة أجنبية أجرِى لها الختان من نساء قرية، الغاية منه هو إحداث الصدمة ضد ظاهرة الختان التى يمارسها معظم الشعب المصرى، رجاله ونساؤه، ضد بناتهن. ونسى المهاجمون أن ظاهرة الختان ليست ظاهرة شاذة فى المجتمع المصرى، سواء أأجرى الختان لمصرية أم أجرى لأجنبية؟ ولقد وصل الخلاف والاختلاف بين الفريقين فى هذه الندوة الصغيرة، إلى حد التشابك بالأيدى، والصياح، واتهامى من الفريق المهاجم بالعمالة للإمبريالية الغربية. ولقد أدهشنى حين نقل إلى الصديق «سعيد الكفراوى» ما جرى فى هذه الندوة، أن الذى قاد هذا الهجوم هو صديقى «عبد الحكيم قاسم» وقد كان أول قارئ لها، وأول من عبّر لى عن إعجابه بها!!

وفى القاهرة، أيضا ضاق صدر كويتب بترجمة (أصوات)، ونجاحها فى فرنسا، وتعدد ترجماتها، فانتهز فرصة تحقيق صحفى، أجرته صحيفة غاضبة، تنطق بلسان الغاضبين، وأنا منهم حول الشخصية القبطية فى الرواية المصرية، ، عن أن كاتبا عربيا مسلما، للأسف (هكذا قال) قد كتب روايته (أصوات) ليبصبص بها للغرب، كى تترجم إلى الآداب الأجنبية، ونسى هذا الكويتب، أننى كتبت رواية (أصوات) سنة ١٩٧٠، قبل أن يقبل الغربيون على ترجمة عيون الأدب العربى، إلى لغات الغرب، إثر حرب عام ١٩٧٣.

وفى القاهرة أيضا، دعيت مرارا من الأصدقاء «جابر عصفور» و «فاروق شوشة» و «حسن البنا»، لأتحدث للطلاب الدارسين للعربية وآدابها بالجامعة الأمريكية عن روايتى (أصوات)، لغتها وتجربتها، وعلمت فيما بعد، أن رواية (أصوات) تدرس مع رواية (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم، وقصص (المعذبون فى الأرض) لطه حسين، بالأقسام العربية بالجامعات الأمريكية، منذ صدورها، وأن هذه الأعمال قد اختيرت لتدريسها لمتعلمى العربية، لأن لغتها تعبر عن لغة الأدب العربى، فى القرن العشرين، وأن نصوص هذه الأعمال تقدم للطلاب الدارسين، على صفحتين، صفحة بها النص العربى، مكتوبا بالحروف العربية، وصفحة بها النص العربى نفسه، مكتوبا بالحروف اللاتينية، لضبط النطق الصوتى للكلمات العربية. أخبرنى بذلك كله الصديق «راجى رامونى»، وهو أمريكى من أصل عربى لبنانى، ورئيس لقسم الدراسات العربية بجامعة كاليفورنيا، وكان قد جاء إلى القاهرة إثر حرب ١٩٧٣، وطلب منى معاونته فى دعم أقسام الدراسات العربية بالجامعات الأمريكية، بعد أن أوقف الداعمون لهذه الأقسام من الأمريكيين دعمهم لها بالأموال، وأكد لى أن هذه الأقسام توشك أن تتوقف بتلك الجامعات، فوجهته إلى جهة أخرى يأخذ منها أموالا لهذا الدعم، فاقتصاد مصر ما بعد الحرب، لا يقدر على هذا الدعم ولا يسمح به، وأشرت عليه أن يعود إلى الولايات المتحدة، ويأخذ معه وفدا يمثل تلك الأقسام، ويسافر بها إلى عواصم البترول الغنية، ولسوف يأخذ منها هذا الدعم. وعمل صديقى «راجى رامونى» بمشورتى، وكتب إلىّ بعد شهرين، يبشرنى بأن رحلته إلى بلاد الخليج قد حققت نجاحا، فقد حصل منها على دعم سنوى لتلك الأقسام قيمته ثلاثة ملايين دينار كويتى، أى ما يربو على عشرة ملايين من الدولارات الأمريكية.

تلك قصة قصتى (أصوات)، وقصتى معها. وإنى لأدين بالعرفان والامتنان لكل من كتب عن (أصوات)، على أنها رواية من روايات الصدمة، والغايات الاجتماعية، وبينهم الأساتذة والدكاترة: على الراعى، ومحمد بدوى، وباسم الحمودى، وعبد الجبار عباس، وفاروق عبد القادر، وآخرون لا أذكر أسماءهم الآن، وآخرون لم يصل إلى يدى ما كتبوه عن (أصوات)، فى عواصم الثقافة العربية. وإنى لأتوقف هنا مبهورا، عند ما كتبه الناقد العربى السورى «چورج طرابيشى» فى مجلة «الكاتبة» عن رواية (أصوات)، فقد كانت قراءته لها، ونقده إياها، متعدد الزوايا والمستويات، وعند ما كتبه أستاذنا الناقد الدكتور «على الراعى» عن روايتى (أصوات)، فى كتابه (الرواية فى الوطن العربى)، والاثنان كانت قراءتهما، وكان نقدهما لـ (أصوات) إبداعا فى الإبداع.

تجربتى فى كتابة السيرة الذاتية
«النوافذ المفتوحة»

شريف حتاتة

سنّى تقترب الآن من الخامسة والسبعين، لكنى لم أبدأ الكتابة الأدبية إلا منذ ثلاثين سنة، عندما جاوز عمرى خمسا وأربعين سنة. قبل ذلك كنت منهمكا فى النضال السياسى، منضما إلى حركة يسارية كان اسمها «الحركة الديموقراطية للتحرر الوطنى» توحدت مع غيرها، ثم انفصلت عنها، ثم حلت نفسها فى أوائل سنة ١٩٦٤ بعد أن خرجت من سجن دام ما يزيد عن ثلاث عشرة سنة.

حتى تلك السن، رغم حبى للأدب، وقراءاتى المستمرة فيه، لم أكتب أدبا. أول رواية كتبتها كانت بعد زواجى من الكاتبة الروائية، والمناضلة من أجل حقوق المرأة ، نوال السعداوى. أصرت على أننى فنان أستطيع أن أكتب أدبا ، وشجعتنى حتى دخلت أول تجربة فى هذا المجال.

كانت هذه الرواية من وحى السنين التى قضيتها متنقلا بين سجون الوطن: من وحى سجن «قره ميدان» الذى سمى فيما بعد «سجن مصر» ، والسجن الحربى، وليمان طرة، والواحات، والمحاريق فى جنوب الصحراء الغربية . تحكى حكاية جيل من اليساريين وحياتهم . كيف واجهوا تجربة السجن ، واجتازوها، وكيف انهار بعضهم ، ولماذا؟

كتب الكثيرون عن تجربة السجن فى مصر، وفى البلاد العربية ولكنى أعتقد أن هذه الرواية كانت مختلفة عن كل ما كتب. فأنا لم أكن معنياً بالأحداث الخارجية وتطوراتها إلا فى علاقتها بما كنت أسعى إليه أساسا، وهو التنقيب فى أعماق الإنسان السجين السياسى، فى الدوافع الظاهرة والخفية التى تحرك تصرفاته. فى صدق أو زيف ذلك الشئ الذى نسميه البطولة بين الذين يرتبطون بقضايا عامة. ما أثر الطفولة والشباب

ومراحل الحياة الأولى فى تشكيل الشخصيات التى لعبت دورا فى الرواية؟ ما علاقة الخاص بالعام فى فكرهم، وتكوينهم، وفى تصرفاتهم خارج السجن وداخله، فى مواجهة أزمات المعركة، ومنحنياتها، وفى تحدى القهر الذى يمارس ضدهم؟ وما خصائص كبار رجال السلطة وصغارهم المشاركين فى أجهزة التتبع، والقمع المختلفة، من بوليس، حراس، أو وكلاء نيابة، أو حتى قضاة!

ربما كان سبب اهتمامى بهذه الجوانب هو مزاجى العام الانطوائى. فأنا قليل الكلام أحيا فى تأملاتى الداخلية، فى ملاحظة ما يدور من حولى، وفى التفكير فيه، وفى أشخاصه. الجزء الأصغر من نفسى يشارك فى الأحداث اليومية، والمعارك، بينما الجزء الأكبر يحيا على الهامش، ويتأمل. إنها الطفولة، وسنين القهر وزيف المجتمع الذى نعيشه، دفعتنى كلها إلى نوع من الابتعاد. أفتقد الشطارة الاجتماعية اللازمة لخلق العلاقات فى الأوساط المثقفة التى هى إفراز للأوضاع فى بلادنا. وهذا يساعد على عملية التهميش التى أتعرض لها مع غيرى فى مجتمع يبنى فيه النجاح إلى حد كبير على العلاقات بمن يملكون السلطة أو المال، أو يسيطرون على أجهزة السياسة، والثقافة، والإعلام.

أشعر بالاغتراب فى كل مكان، وفى كل البلاد، بما فيها الوطن، أضيق بهذا الإحساس أحيانا، لكنى أسأل نفسى: هل من سبيل إلى أن أصبح شخصا آخر؟ إن القدر من الفن، ومن الصدق الذى أمارسه فى حياتى وفى كل كتاباتى ربما يرتبط بهذا الاغتراب لأنه يعبر عن تمردى على الأوضاع، وهناك علاقة وثيقة بين الفن والتمرد، بين الفن والغضب فى بلاد يهان فيها الوطن، والإنسان، يهان فيها كل من لا يحتل موقعا، أو يملك سلطة، أو يستحوذ على مال.

سميت هذه الرواية الأولى (العين ذات الجفن المعدنى) نسبة إلى «البصاصة» المفتوحة فى باب الزنزانة، التى تسمح للحراس، أو المباحث بمراقبة السجين أو «النزيل» كما سمى بعد سنة ١٩٥٥ مع التحديث فى المؤسسات القائمة على تنفيذ العقاب.

استقبلت هذه الرواية استقبالا حسنا من بعض النقاد، ولم يرض عنها آخرون ومنهم ناقدة يسارية وصفتها بأنها رواية «ركيكة» من حيث البناء واللغة، وتنم عن غياب الموهبة عند المؤلف، لكن الأهم من ذلك هو شئ آخر يتعلق بموضوعنا. كتب ناقد آخر من اليسار أصبح روائيا معروفا متعدد الاختصاصات، مقالا طويلا وصف فيه هذا العمل بأنه «سيرة ذاتية» أكثر منه رواية، باعتبار أن «السيرة الذاتية» صنف من الكتابة لا يرتقى إلى المرتبة الرفيعة للرواية ويستحق لذلك أن يعامل بقدر من الاحتقار، وهذا طبيعى فى مجتمع عربى تعامل فيه الذات بازدراء، ويعتبر الحديث عنها عيبا، أو غير لائق، رغم أن المثقفين الثوريين مشغولون بذواتهم أيما انشغال، منكرون لها فقط فى الخطب، والمقالات.

وعندما أعود إلى الروايات الخمس(*) التى كتبتها حتى الآن أجد أنها تتضمن دون استثناء جوانب مهمة من حياتى.. وأعتقد أن هذا ينطبق بدرجات متفاوتة على كل الروايات، فالكتابة إلى حد كبير انعكاس لحياة الكاتب.. وفى السنين الأخيرة زاد الطابع «الذاتى» فى الكتابة العالمية وبدرجة أقل بكثير فى الكتابة العربية. كما أن الذاتية ظاهرة ملحوظة فى الكتابات النسائية، ولهذا السبب يعاملها الكثيرون من النقاد العرب، وهم عادة رجال، باحتقار. يصفونها بأنها إرهاصات أدبية، أو بدايات ساذجة أو محاولات روائية ليست فيها

(*) «العين ذات الجفن المعدنى»، «الشبكة»، «كريمة»، «قصة حب عصرية»، «الرئيسة».

أركان الرواية الناضجة، هذا إذا لم يجد الناقد فى الكتابة صفات أخرى تغير من أحكامه مثل أن تكون شابة متموجة القوام، أو أن يفوح من ملابسها عطر البترول. هذا الطابع «الذاتى» على رأس الأسباب التى يذكرها هؤلاء النقاد لعدم احتفالهم بهذه الأعمال. فهم ينسون أن «الذاتية» يمكن أن تكون إطلالا على عوالم الإناث، أو ضد الصمت المفروض على النساء وحرمانهن من التعبير عن جوانب من حياتهن ظلت محاطة بالظلام، عن أفكار، وأحاسيس نابعة من تجربتهن المختلفة عن تجربة الرجال.

الفاصل الحاد بين الرواية و«السيرة الذاتية» مسألة قد تهم النقاد المولعين بالتصنيف، وهى من بين الحفر المهنية التى يقعون فيها، لكنها فى رأيى قضية ثانوية. المهم عندى هو أن تكون «السيرة الذاتية» مكتوبة بفن وبلغة فيها إبداع. فيها قدرة على الخيال، وعلى الربط بين نواحى الحياة المختلفة، أن تكون فيها تلك الشحنة التى تحرك عقل القارئ، ووجدانه، وتجعله يتساءل عن أشياء لم يتساءل عنها من قبل، ويرى أشياء لم يكن يراها من قبل. تجعله يتأمل ما نحن فيه، ويفكر فيما يجب تغييره، والوصول إليه، تجعله يضطرب، ويخرج من السبات الذى سقطنا فيه.

هذا النوع من «السيرة الذاتية» يدخل فى باب الأدب، فهو رواية حياة، والحياة أكثر ثراء من أى خيال. ولذلك، تعجز اللغة عن التعبير عنها، وفى «السيرة الذاتية» الجيدة، شأنها شأن الرواية، تنمحى الفواصل بين الحياة العامة والخاصة، ليصبح الفن الروائى والصدق الفنى هما ركيزتا العمل، وليصبح التاريخ، والسياسة، والاقتصاد، والثقافة، والفلسفة، والفكر خيوطا تمتزج فى نسيج واحد. وهذا يحدث فى «السيرة الذاتية» أو فى الرواية على حد سواء؛ لأن كلتيهما تعبران عن كلية الحياة.

لدينا بالطبع «سير ذاتية» لا تمت إلى الكتابة الأدبية بصلة أوصلتها بها ضئيلة، إنها مذكرات سياسية، أو سرد لأحداث، أو وقائع تاريخية للدفاع عن شخص، أو تيار، أو حكم، أو حزب أو هى حكايات يرويها النجوم، أو المشاهير، أو هى خواطر، أو مجرد «أصداء» سيرة ذاتية لأحد الكتاب.

فى العقود الأخيرة، حفرت السيرة الذاتية لنفسها طريقا متميزا فى الأدب، وفى الكتابة عموما. ففى عصر ما بعد الحداثة أدى التطور العلمى، والتكنولوجى فى مجال الاتصال والمعلومات إلى تطور اقتصادى سياسى ثقافى أطلق عليه اصطلاح العولمة. والعولمة عملية توحيد، وتركيز فى الاقتصاد، فى وسائل وأنماط الإنتاج، والتجارة والخدمات، أى فى النشاط الاقتصادى بشكل عام. فالسلع نفسها أصبحت تباع فى نيويورك، والقاهرة، وبومباى، وجاكرتا، وتايوان بعد أن أصبحت أنماط الاستهلاك عالمية، كما أصبحت حياة الناس محكومة بقواعد فى العمل، والدراسة، والسكن، والانتقال، والترفيه وفى سائر المجالات، اتجهت إلى التوحد فى كل البلاد والمناطق ما عدا تلك التى مازالت مهمشة على أطراف الأطراف. كل شئ فى الوجود غدا مبرمجاً لصالح الاحتكارات الرأسمالية العابرة للأوطان.

وهذا الاقتصاد الرأسمالى المنمط يحتاج إلى فكر، وإلى ثقافة منمطة على المنوال نفسه حتى تسود القيم، والسلوك، والعادات التى تسمح بعولمة السوق، وإخضاع الناس لمقاييس متشابهة فى احتياجات الحياة، والسلع التى تشبعها.

من هنا، انبعثت تلك الحركة العالمية المضادة التى نشهدها هذه الأيام، حركة تمرد ضد النموذج العالمى الموحد لسيطرة رأس المال، حركة البحث عن الهوية، والعرق، عن الأصالة والتراث، عن القومية والدين التى كثيرا ما تنقلب إلى سلفية فى السياسة والثقافة والأفكار والنظرة إلى الحياة، إنه نوع من رد الفعل يتجه إلى الخلف، وإلى الماضى بدلا من النظرة إلى الأمام، شمل جماعات كبيرة من الناس.

على مستوى الأفراد أيضا تزايدت القيود، وتحكمت الأنماط التى يصعب الخروج عنها فى الحياة اليومية للناس، تقلصت الاختلافات وفرص الاختيار، وذابت الذات فى نمط جماعى واحد. إزاء هذه التغييرات قد يتمرد الإنسان الفرد بدوره، فهو لا يريد أن يبقى ترساً من التروس، أو رقما من الأرقام، أو ذرة من الذرات تتحرك مع كل الذرات فى اتجاه واحد لا يترك مجالا للمبادرة أو الإبداع، أو التميز، ولتصبح الحرية الشخصية حتى سراباً. الإنسان يريد أن يشعر بذاته المتفردة، المختلفة عن الآخرين، وأن يجد وسيلة للتعبير عنها، يريد أن يكون جزءا من جماعة دون أن يكون جزءا من قطيع.

«السيرة الذاتية» كتابة عن الذات، عن التجربة الذاتية المتفردة لكاتبها فى الحياة، يمكن أن تتلاقى مع تجربة الآخرين وأن تلقى عليها أضواء، ولكن يظل لها جسدها الخاص. هى فى عصر العولمة والتوحد، والتمركز مقاومة للنمطية التى تفرضها الرأسمالية على الحياة، مقاومة للخضوع الذى تفرضه الاحتكارات، صرخة الكاتب يدافع عن حريته، عن إنسانيته ضد سيطرة المال، والآلة، والكمبيوتر والعلم، والاستنساخ الموضوع فى خدمة البارونات. هناك عامل آخر يلعب دوره فى انتشار السيرة الذاتية بين الكتابات الأدبية. هذا العامل هو المساهمات السياسية والثقافية، والفكرية المهمة للنساء فى العالم وفى المنطقة العربية. إنها نوع من الكتابات غذتها أصوات نصف البشرية أخذت ترتفع فى كل المجالات ضد القهر الأبوى المفروض على جنس النساء. إن حركة تحرير المرأة، ومشاركة النساء بقدر متزايد فى نواحى المجتمع والحياة المختلفة، تسلطان الضوء على العلاقات المختلفة بينهن وبين الرجال، على فساد الأسرة وفشلها كما نعيشها الآن، على الحياة الخاصة للناس، وعلى جوانب بقيت طى الكتمان محاطة بالمحرمات فى أعمق أعماق الذات. أخذ الخاص يظهر إلى العلن، إلى النور، وأخذ الفاصل بين ما هو خاص وما هو عام يسقط بالتدريج لتنكشف معه الازدواجية فى القيم والأخلاق، وهو تطور يمهد لكتابات جديدة تسلط فيها الأضواء على كل نواحى الحياة.

هكذا أصبحت الكتابة عن الخاص، عن الذات أكثر يسرا مما كانت عليه فى عهود سابقة. مع ذلك فإن الكتاب العرب، ومعهم المصريون عندما يسجلون «سيرتهم الذاتية» مازالوا يتفادون التعرض لما هو خاص فى حياتهم بسبب التربية الدينية، والتقاليد والقيم، وسائر المحرمات التى تحيط بالأسرة، وبالعلاقات الجنسية، وغير الجنسية بين الرجال والنساء، أو نواح أخرى يمكن أن تكشف عن الذات العميقة، عن الضعف والفساد، والتناقض، والازدواج، عن الحقيقة العارية المدفونة فى الأعماق.

هكذا مثلا عندما كتب لويس عوض (أوراق العمر)، لم يكرس سوى جزء قليل من هذه «السيرة الذاتية» لحياته الخاصة بينما كتب فى استطالة عن أحداث المجتمع وتطوراته، وفى السياسة؛ أحداث لم تكن تمت إليه بصلة سوى أنها جرت فى مرحلة من المراحل التى كان فيها على قيد الحياة. هكذا أفقد كتابه ما كنت أشتاق إلى معرفته، وهو تجربته الخاصة، وعلاقتها بالأحداث العامة التى عاشها، فكان من شأن هذا التناول أن ينير لى أشياء مهمة فى الحياة، وأن يضفى على العمل ذلك الجانب الفنى الصادق الذى أحسست به، وهو يكشف جوانب من نشأته فى الأسرة، وعلاقته ببعض أفرادها. فـ «السيرة الذاتية» ليست مسائل اجتماعية، أو سياسية، أو تاريخية تحدث فى عصر الكاتب، فيقصها، ولكنها ذاتية بمعنى أنها تحكى عن حياته، وعلاقتها بالمجتمع من حوله، بالأحداث، والأزمنة، والأمكنة التى قامت بينه وبينها صلات أثرت فيه وتفاعل معها.

فى حياتى لم أعان من سطوة المحرمات والموانع بالقدر الذى عاناه زملائى من الجيل نفسه. فأمى كانت إنجليزية، وشخصيتى تأثرت بها، وبقراءاتى المبكرة فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية. فى أسرتنا لم أتلق التربية

الدينية، والفكرية التى كانت سائدة فى الأسر المصرية. أثناء حياتى ومنذ سن صغيرة سافرت إلى عدد كبير من بلاد العالم فى أوروبا ، وأمريكا ، وآسيا، وأفريقيا وعشت فى بعضها سنوات. أدركت أن التقاليد والقيم، وأساليب التفكير هى وليدة التاريخ ، والمجتمع ، ليست أشياء ثابتة مقدسة لا يجوز أن نفكر أو نغير فيها، ولا أن نناقش تأثيرها على حياتنا.

لكن أهم العوامل التى لعبت دورا فى جنوحى المتزايد نحو الإفصاح عن جزء كبير من الأشياء الحميمة فى حياتى ، وتأثيرها علىّ كان زواجى من نوال السعداوى. والحوار الذى دار بيننا طوال ثلاث وثلاثين سنة، حوار لم تقف فى سبيله أية حساسيات أو محرمات . فهى بحكم تمسكها القوى بضرورة تغيير وضع المرأة الأدنى، وتصحيح العلاقات بين الجنسين تعودت التنقيب المستمر فى كل مجالات الفكر والعمل والحياة؛ لأن وضع المرأة فى المجتمع مرتبط بكل ما هو خاص ، وعام، بحجرة النوم ومشاكل الأسرة، وبالسياسة الدولية والاقتصاد. كما صاحبتها فى عديد من اللقاءات ، والمؤتمرات النسائية ، وقرأت عن مساهمة المرأة فى العلم ، والأدب، والتاريخ ، والفكر، والفلسفة. فأدركت أن المرأة هى الجزء المظلم من القمر الذى لم نكتشفه حتى الآن . وهو أيضا الجزء المظلم من النفس الذى كثيرا ما يتفاداه الرجال لأن التعرض له يعنى تغيير الصورة التى تعلقوا بها عن أنفسهم ، وعن دورهم منذ قديم الزمان ، منذ أن انقسم المجتمع إلى عبيد وأسياد، هذا بينما الحياة العامة لايمكن أن تستقيم إلا إذا تغيرت أيضا طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء.

إن جزءاً مهما من الدروع التى أقمتها حول نفسى نتيجة التربية فى الأسرة، ونظم التعليم فى المدرسة، والجامعة، والثقافة العامة ، وضغوط المجتمع، والعمل السياسى والحزبى ، كانت أيضا نتيجة العلاقة المختلفة بينى، وبين النساء؛ أن أظل أنا الرجل، صاحب القرار المتسلط الذى يحافظ على صورة معينة أمام المجتمع والناس، لا يضعف، ولايبكى ، ولاتحركه العواطف، ولايبوح بما فيه إلا أحيانا عندما يذهب إلى عشيقته فى الظلام. هو الذكر وهو على حق دائما فى كل القرارات، أو فى القرارات المهمة على الأقل، فالقرارات الثانوية، والتافهة يمكن أن تترك للنساء.

العلاقات الأبوية فى المجتمع تتضافر مع علاقات الاستغلال، مع القهر الطبقى ضد الفقراء لتصنع الفرعون . والفرعون لايمكن أن يظل فرعونا إذا أفصح عن نفسه، عن نواحى الضعف فيه، عن حقيقة التناقضات التى يعانى منها، إذا واجه حقيقة الإنسان الذى يسكن فى أعماقه. الفرعون لايستطيع أن يكتب سيرة ذاتية صادقة. إنه يستطيع فقط أن يكتب عن غزواته فى السياسة، أو العمل ، أو الفن، أو العلم، أو الفكر، أو مع النساء . الفرعون لا يريد أن يفهم نفسه، أن يعى ذاته، فكيف يكتب عنها؟

هذا هو التحدى الصعب الذى يواجهه كاتب السيرة الذاتية. «السيرة الذاتية» تختلف عن الرواية فى أنها تتعرض لحياة الكاتب بشكل مباشر، وتعلنها، وهى بذلك تختلف عن الرواية التى يستطيع أن يخفى شخصيته وراءها. فى السيرة الذاتية يجد الكاتب نفسه مواجها باختيار صعب كلما وصل إلى موضوع حساس فى حياته. يمكن أن يكذب حتى يحافظ على صورته، أو أن يصدق ويتحمل تبعات الصدق. ولكن إذا اختار الصدق فإنه يستطيع أن يقترب من العظمة، أن يعطى نموذجا، وأن يصنع صورة أجمل ، وأنصع، تجتذب الإنسانية الكامنة فى قرائه . صورة تريحه أيضا من تمثيل الدور المفروض عليه فيما يكتبه فتتفجر فيه قوة إبداع متجددة، ويجرى قلمه بيسر فيما كان محروما عليه من قبل. فالصدق والفن مرتبطان ، وممارسة الصدق عادة تتطور مع كل خطوة يتخذها للتخلص من الزيف. وكل كاتب يختلف فى الصورة التى يسعى إلى إبرازها حسب فلسفته فى الحياة ، وقيمها ، والمبادئ التى يؤمن بها. لكنى اكتشفت أن الصدق مريح، وله مردود

لايضارعه شئ حتى إن طال الزمن قبل أن أشعر به وبصداه عند الذين يهتمون بما أكتبه. والصدق ثمن قد يكون غاليا لكن من يريد أن يمارس حريته فيما يكتب، من يؤمن بأن الكتابة رسالة، وليست مهنة لابد أن يدفع هذا الثمن.

فى هذا المجال أتذكر كيف أن إحدى دور النشر الكبيرة التى يرأسها أحد رجال «النخبة المفكرة» أبت أن تنشر الجزء الأول من سيرتى الذاتية. ومن بين الأسباب التى ساقتها لهذا الرفض تعرضى لحادث اعتداء جنسى وقع علىّ وأنا طفل، والآثار النفسية التى ترتبت عليه. وهى تجربة يتعرض لها مئات الآلاف من الأطفال الذكور والإناث فى كل بلاد العالم. ولكن المطلوب منا أن نخفى هذه الحقيقة التى تكشف فساد الأسرة وما يحدث فيها فى الخفاء، مثلما نفعل فى الكثير من شؤوننا.

لكن، لم يقف الموضوع عند هذا الحد. لامنى عدد من أصدقائى، ومعارفى على هذا الكشف لأننى فى رأيهم من «الشخصيات العامة»، وكان يجب أن أحرص على سمعتى فى بلد يعتبر فيه الرجل إذا اعتدى عليه جنسيا، حتى وهو طفل، موصوما. ثم استدعانى رئيس الحزب الذى أنتمى إليه وطلب منى حذف هذا الجزء من «سيرتى الذاتية». علم - لا أعرف كيف - ربما من رئيس تحرير السلسلة التى كانت ستتولى النشر، ثم رفضته، شيئا عما كتبت. فدارت بيننا مناقشة أبلغته أننى حر فيما أكتبه وللحزب أن يحقق معى، وأن يفصلنى إذا وجد فى اللائحة ما يبيح هذا الفصل.

السيرة الذاتية تطلبت منى أن أتخلص من القيود التى كانت تحول دون أن أعبر عن تجربتى فى الحياة بصدق، بما فيها من قيود فرضتها على حياتى السياسية فى التصرف، وفى الفكر. ومع ذلك لعب اليسار دوراً مهما فى ذلك القدر من التحرر الذى وصلت إليه. انضممت إلى اليسار فى فترة تمردت فيها على انغلاق الأسرة وحياتها، وعلى اغترابى عن المجتمع المصرى، وسعيه نحو الحرية والاستقلال من حكم الإقطاع، والملك، والاستعمار البريطانى فى مصر. اليسار حطم الأنانية الأسرية، والطبقية التى حالت دون أن أرى ما كان يجب أن أتنبه إليه فحررنى من أفكار وقيم كانت تثقل الحركة الحرة للنفس. حطم قبولى لسطوة المال، والسلطة، والفكر الدينى، وفكر الطبقات التى كانت تحكمنا. قادنى إلى مزيد من التمرد على أوضاعنا. لكنه فى الوقت نفسه فرض علىّ قيودا من نوع جديد كان علىّ أن أكسرها فى مرحلة لاحقة من حياتى. جمود فى الفكر وبعد عن الواقع ظل معى سنين طويلة إلى أن حررنى منهما الفن، والوعى بالمرأة، ومشاكلها، وقدر أكبر من النضج.

و«سيرتى الذاتية» يمكن تلخيصها فى المشوار الطويل، سرت عليه للتخلص من الفكر الأبوى، والطبقى فى مجتمعنا. وهو مشوار لم ينته بعد.

كثيراً ما أتساءل: ترى ما مدى الصدق الذى كتبت به «سيرتى الذاتية»؟ اقتحمت مجالات لم يقتحمها غيرى فى مصر. سعيت إلى أن أحكى بصدق أشياء تتعلق بحياتى العامة والخاصة، بدوافعى، بالأزمات التى مررت بها. لكن عندما أفكر فيما كتبت أدرك أن ما ظهر فوق السطح، ما استطعت أن أفصح عنه، أقل بكثير مما ظل محاطا بالصمت، إنه مثل جبل الثلج فى المحيط ، ما يظهر منه ليس سوى جزء صغير يبرز على السطح بينما كتلته الأساسية تبقى غارقة فى العمق وتحتوى ربما على ما هو أخطر وأهم. فأنا لم أستطع أن أتعرض إلى أشياء تتعلق بالدين، أو بقمم الحكم، أو بالجنس، أو بعلاقاتى الأسرية الحميمة، ليس بسبب خوفى من السجن، أو من المساءلة، أو حتى التكفير الذى شاع فى أيامنا، ولكن أساسا لأن سطوة الفكر الطبقى الأبوى فى مجتمعنا، سطوة السلفية، والمحرمات ، والجهل ، والثقافة السطحية المسيطرة فى بلادنا ، وسطوة الإعلام المشوه الذى زحف إلى كل أسرة وبيت وعقل، تحول كلها دون أن يسمع صوت يريد أن يصدق فى كل ما يحيطه الزيف،

والكذب، والإخفاء لتتشوه حياتنا. إذا كتبت ما أريد أن أكتبه ربما لن يقف معى أحد . بل لن أجد من ينشره، فأنا إلى جانب الروايات، والأجزاء الثلاثة للسيرة الذاتية ـ أكتب من حين إلى آخر فى بعض الصحف، والمجلات. لكن الكثير مما أكتبه لاينشر، أو يناله الحذف . لذلك، كدت أتوقف عن كتابة المقالات. فما فائدة أن أضيف إلى سيل المقالات التى لاتجدد فى شئ، مجرد ترديد وتكرار لما اعتدنا عليه، بلا محاولة للدخول فى جذور الأوضاع الفاسدة، والفكر الذى يحكمنا؟ وكأن النظام يريد منا جميعا أن نمحو شخصياتنا، أن نصبح جميعا صورة مكررة كالنقود التى تسك ، وتدفع بها إلى مواقع الصدارة فى مجتمعنا، أن يصيبنا جميعا ذلك الصدأ الذى أشعر به يزحف على ، وعلى كل العناصر التى كان يمكن أن تقدم ما يعتد به فى الثقافة والفكر.

ترى متى أستطيع أن أكتب ما يبقى حتى الآن مختزنا فى أعماقى؟ متى أستطيع أن أتنفس، أن أتخلص من ثقل هذا القهر؟

بدأت فى كتابة سيرتى الذاتية قرب نهاية سنة ١٩٩١. لا أذكر اليوم، ولا الشهر الذى جلست فيه أمام مكتبى وأمسكت بالقلم لأبدأها. انتهيت من هذا الجزء بعد سنة ونصف. وفى أوائل سنة ١٩٩٣ سافرنا إلى أمريكا بعد أن وضع اسم نوال السعداوى فى قوائم الاغتيال . أقمنا فى مدينة صغيرة اسمها «درهام» بولاية نورث كارولينا بعد أن التحقنا «بجامعة ديوك» كأستاذين زائرين نقوم بالتدريس سويا مرتين فى الأسبوع فى المنهج الذى اخترناه، والذى سميناه «التمرد والإبداع». كانت عندى ساعات طويلة أتفرغ فيها للقراءة والكتابة فعكفت على كتابة الجزء الثانى بعد وصولى بمدة قصيرة لأنتهى منه فى أواخر سنة ١٩٩٤، أى بعد سنتين، أما الجزء الثالث فقد استغرق هو أيضا سنتين بعد عودتى من أمريكا فى أوائل سنة ١٩٩٦ ليصدر فى فبراير ١٩٩٨.

الجزء الأول يتناول مرحلة الطفولة ، والشباب إلى أن التحقت بكلية الطب فى سبتمبر ١٩٣٩. اكتشفت منذ البداية أن «السيرة الذاتية» هى معايشة جديدة للماضى فى ضوء الحاضر. توغل عميق وممتع فى الحياة منذ بدايتها. وهذه المتعة وهذا العمق يتزايدان ويتأكدان كلما انفصلت عن الحاضر. فالتعلق بالزمن، بالحاضر، وأحداثه، وانفعالاته، ينسينا الأعماق. لايتيح لنا الفرصة حتى ننقب فى الثروات التى تختزن فى منجمنا. الانشغال بالحاضر يصرفنا عن رؤية اللحظات الثمينة والمضيئة التى عشناها، يضيع علينا الجواهر التى كانت جزءاً من حياتنا.

لذلك ، ربما كانت أحسن الأجزاء التى كتبتها فى «درهام» بعيدا عن الوطن، عن أحداثه ، وأحزانه، وتوتراته، وأفراحه. كنت أسكن فى منزل واسع محاط بحديقة، ومن حولها الغابة التى تمتد عدة كيلومترات. لاصوت إلا حفيف الأشجار، وتغريد العصافير فى الأغصان. لا أخبار، ولا تليفونات ولا تطلعات تشغلنى سوى هذا التوغل، والتنقيب فى الماضى، وتسجيله. كذلك الحال بالنسبة إلى الأجزاء التى كتبتها فى بلدتى «القضابة»، أجلس فى حجرة واسعة تطل على الترعة وعلى النيل وعلى حقول خضراء تمتد دون حواجز تقطعها. بيوت القرية أراها من مسافة، وصبايا يغسلن الأوانى فى الشمس .

تصبح كل قطعة من الماضى قطعة كاملة من الحاضر، تتجدد، تبعث من جديد تصبح خالدة. كانت الكتابة انفصالا كاملاً عن الحاضر فيه سعادة ومتعة لا يضارعها شئ، كلما ابتعد الماضى سهلت الكتابة. لذلك، ربما كانت أجمل الأجزاء هى تلك التى تناولت فيها الطفولة، والشباب وسنوات النضال والعشق التى مر عليها أكثر من أربعين سنة، وفترات قضيتها فى باريس، أو متنقلا فى الأرياف. وكأن الشئ القريب نسبيا لم يتخلص من ذبذبات الحاضر، من الشوائب، ليتحول إلى البللور الصافى الذى أستطيع أن أصل إليه.

الأجزاء الثلاثة لسيرتى الذاتية تسجل مراحل فى حياتى متتالية. مع ذلك ، كنت أتحرك فى الزمن بحرية كادت أن تكون كاملة ـ أتراجع إلى الخلف، أو أتقدم إلى الأمام حسب مقتضيات الموضوع الذى أتناوله، أو توارد الأفكار، والخواطر ، أو العلاقات التى نسجها تذكرى للأحاسيس، والأحداث، أو التى صنعتها عمليات التذكر الإرادية ، الواعية. ففى لحظات الصفاء الإبداعى يصبح الوعى، واللاوعى، يصبح العقل والجسد، والفكر، والأحاسيس، شيئا واحداً، كل منهم يقود إلى الآخر فى عملية لا تكف.

كنت فى الزمن ، وأحيانا فى الأمكنة، كالطائر لا أتوقف عند التفاصيل والتواريخ والأمكنة والأحداث كما كانت فى الواقع ، فأنا لست معنيا بالرصد والتسجيل، والتتبع الدقيق، وإنما مهتم بموضوعات ، و«تيمات» أساسية فى حياتى، بأشياء لها مغزى ، ومن شأنها الإضاءة . فوجدت أن التحرك الحر فى الزمن يحقق لى ما أريده، يسمح لى بأن أتأمل أجزاءها، كلاً واحداً يتفق مع ما يدور فى ذهنى من حوار يفتح مجالا أوسع للربط بين أشياء لم تكن بينها علاقة ظاهرة، ولكنى اكتشفت ما يوصلها، يبرز ثراء الحياة بمفارقاتها، ويفيض بعدا روائيا ودراميا يبدد رتابة الحكى المعتمد على السرد.

هذا التقطيع فى الزمن، والقفز فوق المسافات، سهل علىّ أيضاً الاهتمام بالتجارب ذاتها، ودلالاتها . فأنا أحكى حياة إنسان مناضل، تحرك فى مختلف المجالات، مارس الطب واحترف العمل السياسى الثورى، وعرف حياة السجن ، والهروب من السجن، والمنفى، والعودة خلسة إلى بلاده. عمل موظفا حكوميا ، وخبيرا فى منظمة دولية وأستاذا فى جامعة أمريكية، ومشاركا فى العمل من أجل تحرير المرأة ، وكاتبا روائيا عاش تجربة الحياة مع زوجة فنانة ومناضلة ، وأبًا لابنة كاتبة، وابن مخرج سينمائى.

همى الأول كان أن أقدم هذه الحياة كما عشتها، ورأيتها، بلحظات القوة والفتوة والشجاعة والجبن، والانتهازية والقدرة على التمسك بالمبادئ، وبالأشياء المضيئة أو المظلمة الصغيرة التى هى جزء من الفهم ، ومن حركة الوعى . كيف يتعلم الإنسان، ويتقيد بجهد يومى مستمر رغم الفشل، والنكسات والتراجعات التى تصيبه. وفى كل هذا كنت أسعى إلى إعطاء صورة لنفسى كما أحب أن تكون أو كما أحب أن يراها الآخرون، أن اقترب قدر الإمكان مما أعتقد أنه صدق، ولكن يقلقنى أننى لم أقل كل ما كان يمكن أن أقوله.

فى كل هذا لعبت الذاكرة دوراً خطيراً. فالذاكرة هى أصل الإبداع ومنبعه. هى التى أعطتنى الأحجار التى بها أقمت البناء. هى التى قادتنى من حدث إلى حدث، من خاطر إلى خاطر، من فكرة إلى فكرة. من رائحة ، أو صوت، أو لحظة ألم ، أو لمسة يد إلى مرحلة فى الحياة، أو تجربة بأكملها، الذاكرة هى التى ربطت بين الأشياء، وأعطتها معنى. هى التى أطلقت خيالى، لأن الخيال ينبع من واقع معيش، لكنه يتجاوزه.

من خلال السيرة الذاتية تدربت ذاكرتى، اكتشفت أنها تستطيع أن تتذكر ما كان ساقطا من الوجود، منسيا إلى الأبد، أصبحتْ قادرة على النفاذ بحدة متزايدة إلى العقل الباطن حيث اختزنت، أو أخفيت جزءا كبيراً من نفسى، ومن حياتى، أصبحت قادرة على الوصول إلى أعماق كان يمكن أن تضيع فى العدم، على بث الحياة فى أشياء ماتت، واندثرت، علمتنى أن هناك ذاكرة إرادية للعقل، وذاكرة تلقائية للجسد، وأن كلاً منهما يقود إلى الآخر. إن ذاكرة العقل واعية نبذل فيها جهداً، وذاكرة الجسد حسية تعيدنا إلى أشياء مضت فى لحظة واحدة تقفز فوق السنين، وتبهرنا .

والذاكرة لا تكرر نفسها. ففى كل وقت نرى الحدث الواحد، أو الصورة الواحدة، أو الفكرة الواحدة، متجددة. إنها تبث حياة متجددة فى كل ما مضى، تجعلنا نعيش الشئ الواحد مئات المرات على نحو مختلف. تبنى باستمرار، تبدع، تخلد وهى مصدر تراكم التجربة.

لم أفصل بين ذاتى وما دار فى المجتمع، كنت جزءا منه وهو جزء منى. من خلال الكتابة عشت رحلة استكشاف موحية لنفسى، وحياتى، لأسرتى وأصدقائى وزملائى، للحزب الذى كنت أنتمى إليه، ولجوانب كثيرة تتعلق بالسياسة، والمجتمع. كان يمكن أن تظل هذه الأشياء محاطة بظلال وأقنعة. وعندما سقطت ظلالها ، وأقنعتها، أصبحت قادرا على الكتابة عنها. التأمل الطويل سلط الضوء على ما كان غامضا، أو يهمس فى أعماقى بأصوات خافتة. كانت الكتابة حواراً دائماً دار بينى وبين نفسى، وأيضا حصاد حوار دائم دار بينى وبين نوال السعداوى . فالسيرة الذاتية، إذا أرادت أن تكون جيدة تحتاج إلى صداقة نادرة، الحوار الداخلى لا يكفى وحده.

تساءلت طويلا عن الدوافع التى قادتنى إلى كتابة السيرة الذاتية. أدركتها بالتدريج أثناء الكتابة نفسها. فى البداية أعتقد أن السبب المباشر كان فشلى، رغم عدة محاولات ، فى كتابة رواية عن الحب أوحى إلىّ بها أحد أصدقائى، ووجدت لها صدى فى نفسى.قمت بمحاولتين كاملتين كتبت فيهما روايتين ن الأول إلى الآخر. لكنهما مازالتا ترقدان فى دولاب مكتبى بسبب عدم رضائى عنهما، فتحولت إلى فكرة «السيرة الذاتية» وأخذ ذهنى ينشغل بها حتى استحوذت على كل تفكيرى.

لكن، ربما السبب الأهم هو ذلك القهر الذى عانيت منه طوال حياتى: قهر فى الأسرة، وفى المدرسة فى الكلية، وفى مهنة الطب. قهر الدولة علىّ ببوليسها ، ومحاكمها، وسجونها. قهر المجتمع بقيمه، ومؤسساته الثقافية، والفكرية والدينية، وأحزابه الحكومية، والمعارضة، وبحجره المستمر على حرية الرأى. الدولة لم تكف عن مطاردتى طوال مراحل حياتى، وفى كل المجالات. ولم أستطع أن أعبِّر عن نفسى، عن كامل قدراتى فى أى وقت، وأن أفرد جناحى للريح وأطير، أن تزدهر كل ملكاتى، فأردت أن أصرخ بملء صوتى، أن أقول: «أنا هنا مازلت أقاوم، وسأستمر، إننى قدمت أشياء لها قيمة وعشت حياة من الجهد، والعمل حققت فيها الكثير، أننى أنا، لم أهزم» .

عشت خمساً وسبعين سنة. وعندما يطول العمر بالإنسان يصبح ما تبقى منه أقل بكثير مما عاشه. يشعر أن الزمن المتبقى أمامه قليل، ومازال عليه أن ينجز الكثير، يشعر أنه يقترب من النهاية، وأنه يريد أن يقول أو يكتب كلماته الأخيرة. حصيلة التجربة التى اكتسبها بالجهد والعرق وسنين من العذاب طويلة. يشعر أن عليه أن يسجل تجربته الطويلة حتى لاتضيع. فالتجربة شئ ثمين، وربما استطاع أن يستفيد منها آخرون. اللحظات المضيئة، اللحظات العظيمة، التجارب المريرة، يجب ألا تضيع. وفى السن المتقدمة يشعر الكاتب أنه نضج ويستطيع أن يعبر عن أشياء ربما كانت مستعصية عليه. وهذا النضوج يهبه حرية كبيرة لأنه أصبح سيد نفسه فى نواحى الحياة المهمة، يملك زمام مصيره، وزمام ما يكتبه بقلم يخط حروفه بثبات ويسر. وفى الوقت نفسه تزداد التساؤلات التى تطرح نفسها عليه ويريد أن ينقلها للآخرين .

فى بلادنا نحتقر تجربتنا الذاتية. نرنو إلى الغرب، وننقل من كتّابه ومفكريه، أو نرنو إلى الماضى وننقل عن الأنبياء والموالى، والشيوخ، والمذاهب القديمة. يفتقد الفكر عندنا الأصالة الحقيقية التى تنبع من دراسة تجاربنا بجدية. ننتقل من مرحلة إلى مرحلة دون أن ندرس كيف ولماذا حدث الانتقال. لانعرف معنى التاريخ. ولاقيمة التجربة الذاتية. ولاندرك أن كل إنسان يحمل معه كنزه.

إن الأصالة، والثقة فى التجربة الذاتية، فى قيمة السيرة الذاتية الصادقة، تسمح لنا بأن نتعلم من غيرنا. أما الذين لايثقون فى تجربتهم الذاتية ، الذين يردّدون النصوص أو أقوال الآخرين المكتوبة، فهم مجرد حافظين أو مقلدين لايستطيعون تقديم شئ .

قلت لنفسى: لدىّ تجربة حياة فلأقدمها لغيرى بما لها، وما عليها، فجلست وكتبت . ولما انتهيت بحثت للسيرة عن اسم، وبعد بحث سميتها (النوافذ المفتوحة) لأننى لم أكف عن التعلم والتساؤل والتفكير، عن فتح النوافذ فى عقلى لتقبل الجديد، لكى يدخل منها الهواء النقى، وشمس الصباح. ولأننا فى بلادنا نعشق غلق النوافذ على كل إبداع وفكر جديد ينبع من أرضنا، خوفا من اهتزاز القيم، وخوفا من أن تنهار النظم البالية التى نعيش فى ظلها، وخوفاً من الحكام المتسلطين على حياتنا .

فلنفتح النوافذ حتى يعطى كل منا ما عنده. وهل يوجد أثمن من التجربة؟ من السيرة الذاتية؟ نكتبها قبل أن تنتهى الحياة، فتضيع منا.



جدلية العنف فى المسكوت عنه فى الرواية العربية

عالية ممدوح

إلى أجمل الأصدقاء، غالب هلسا.

-١-

هذه ليست شهادة وفاء شخصية فقط، قد يشم منها رائحة رثاء تهبط إلى مرتبة الحنين الفاجع على جيل، أو أجيال حاولت وباستماتة التحرر من أحابيل الإيديولوچيات، لكى تنجز فنا كبيراً وباهرا، حتى لو دفع بعضهم حياته ثمنا فادحاً له. إنها مجرد ملامسة وليست مقاربة حتى لقلب غالب هلسا الذى لم يسعنى حمله على الأكتاف مع من حمل من الأصدقاء والكتاب إلى مثواه الأخير، تاركا لنا مجموعة من الدروع الصلبة والفاتنة: نتاجه الروائى، بدءا من (الضحك)، (الخماسين)، (السؤال)، (ثلاثة وجوه لبغداد)، (سلطانة)، ثم (الروائيون) أجمل وأقوى وآخر أعماله، لكى نقتفى خط سير دمه وهو يجوب بين منافى هذا الوطن العربى اللاسع، مصنفا نفسه أحيانا (بالريفى المتهتك)أو المثقف الذى عمل بإرادة لم تتراجع على إعادة صياغة الأسئلة الأولى، أو العاشق الذى كان يرى فى الغرام والرغبات الحرة أعلى مراحل النضال والأخلاق، أو المناضل المشوش بين شروط النضال التى كانت تتغير أمامه باستمرار، على مر السنين، شروط الإبداع التى بقيت وعبر جميع مراحل التاريخ والحضارة واحدة لم تتغير فى مشروعها الوجودى والإنسانى.

من هذه الافتراقات كان هلسا، فى جميع أعماله، قد سجل تاريخ ألم الكاتب وهو يحاول اللاتبرؤ من العصيان والتمرد، على أصعدة شتى فى اللامألوف من أشكال السرد والتقنيات، أو فى معنى البطولة رغم القمع والطرد الذى واجهه وربما بسببه، وهو ينتقل من بلد عربى إلى آخر فى محاولات دامية لتجاوز هفوات

السياسى وأحيانا ذنوبه. والاتحاد حتى حدود المرض والتدمير والعنف فى العيش والإيمان بدور الإبداع والكتابة، وبذلك الاقتراب الحميم من مشكلتى العدالة والموت.

(الروائيون)، من حيث هى عمل كبير فى تجربة هلسا، تزخر بقراءات متشابكة ومتعارضة وبتأويلات لا حد لها. وهذه واحدة من فتنة ألغامها. لكننى سأتوقف أمام ما أطلقت عليه بجدلية العنف باعتبارها حالة مجهولة إلى حد ما فى بعض نتاجنا الروائى. تتقاسم هذه الشراكة رواية (أهل الهوى) للبنانية (هدى بركات) وروايتى (حبات النفتالين).

فالعنف لا يحوم فى ذاكرة شخصيات هذه الروايات، لكنه يطارد الحيوات، المنازل، الطبيعة، وصولا إلى الجهازين الهضمى والعصبى لأفراد تلك النصوص.

إن ما يكتسح العالم بأسره والعربى على الخصوص فى العشرين سنة الأخيرة هو: بديل العنف بوصفه مصيراً لاتحسد عليه الجماعات البشرية، فيتحول العنف إلى وسيط قابل للمنافسة. يصير إغراء ومحركا لأجناس متعددة، ويدخل فى نسيج حركات فنية تضعه تحت تصرفها، ويستولى على نسيج ثقافات متنوعة لاتعرف ماذا تفعل أمام عقوق وسفاهة ذلك التناول المتوحش والمهين من قبل الزعماء المحليين، أو قادة العالم لكل ما يخص الوجود، الثروات، الجذور، والثقافة.

-٢-

لست باحثة معنية بالتنظير للعنف ومقوماته خارج الأطر الروائية، فذلك ليس اهتمامى أو اختصاصى. والعنف فى بعض نصوصنا الإبداعية ليس طعاما نسكت به بعض الناجين من المذابح والكوارث، ولا هو سلاح أصحاب (الحلم القديم) بعد تحول الأحلام والذاكرات إلى مجرد غبار.

العنف فى الكتابة ينتج طاقات كانت مستورة وغدت ساحرة ومسحورة: تتجلى فى عنف السرد، البناء، اللغة، تكسير الزمن، وعموم عناصر الجدة فى العمل الأدبى واللائحة تطول. ولعل الشكل الأشد سطوة لمظاهر العنف فى الكتابة الإبداعية هو ما يستعاد ويتحقق فى الفعالية الجنسية. فالجنس لا يغربل حمولة العنف أو يفتتها، لكنه يدعها تتفاقم بفعل اللاارتواء وعصاب الأذى الذى يشبه العض الحيوانى الكاسح، فيصل إلى حدود الهلوسة والجنون، فلا يعود الجسد أرض الصبوات والهناءة التى توفر العافية والتكامل، بل وسطا لتراكم النفايات وتوفير الرفض.

فعلى فراش الغرائز وداخل غرف موصدة، تتعرف عموم أجساد نص هلسا (الروائيون)، من الرجال والنساء، نفسها بحالة من التشفى للشريك تصل حدود الشماتة أو استحقاق الوضاعة فى بعض الأحيان كما (مع زينب وإيهاب)، ثم مجمل علاقات زينب وأشخاصها الطارئين من السياح العرب، ورجال المباحث، فيتحول الجنس من فعل حر ومدهش إلى أقصى حالات الألم الممض، والنبذ العنيف، فيلحق به العجز والنقصان.

ليس بمقدورى اختزال أو اختصار أو إيراد مقاطع من رواية هلسا، ولا بمقدورى حتى تجميع شررها المتطاير الذى كان يشوى الأصابع والروح فى أثناء القراءة. فالرواية بأسرها لا تمتلك إلا خيار العنف كخصوبة تنزل أشخاصها إلى رواق جهنم، فلا يعود بمقدورهم البحث عن مخرج رغم فيضان الإثارة الجنسية من أحدهما للآخر، أو بين إيهاب وباقى الشريكات، أو بين زينب وإيهاب على الخصوص، فما يتشكل وبالتدريج هو واقع الحرمان بتكرار الفعل الجنسى ذاته.

إن عنف زينب مثلا، المثقفة، المسيسة، المرأة المدمَّرة، المدمرة وبطريقة استثنائية، تبدو فى الرواية شخصية محرضة. فبقدر ما تزدرى الواقع عن طريق العنف والتحريض، بذاك القدر كانت تحاول أن يكون العنف هو واسطتها للسيطرة على الوقائع وعبر الجسد، جسدها فقط.

إيهاب الراوى، وهو يحاول إنشاء العلاقة بزينب وهو خارج من السجن وانتشالها من نذالة الواقع ذاته (فصل الجحيم)، كان يحاول حماية نفسه من طاقة الرذيلة لدى زينب بالالتواء على أفول طاقة الفنان والفن داخله. و هكذا وطوال ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير، كان الواقع الخشن والسوقى يتشكل أمامنا وهو يفرز طاقاته فى التحولات والتغيرات بأفعال أقرب إلى الافتراس، لتوحش الجنس مقابل فجور القيم النفعية السائدة والمعلنة عن نفسها.

لماذا؟ الهزيمة فى الخامس من يونيو(حزيران) كانت تواصل هولها النموذجي، وعلى جميع أسس الوقائع والبشر، وكأنها تمسرح التاريخ وتؤسس علاقة مموهة خارج التاريخ، مروراً بحرب الاستنزاف وصلافة الحكم العبرى، وبرامج الأحزاب القومية والماركسية، ثم انتهاء بخطاب الغرب فى نهب وكبح الدول الناهضة حديثاً.

ـ ٣ ـ

عندما تفتح الصفحة الأولى من رواية (أهل الهوى) لهدى بركات تبدأ الحركة غير المتوقعة: يبدأ القتل. هذا الفعل ليس ذروة العنف فى النص الروائى. فالنزعة التدميرية لدى الرجل كانت تقودنا أبعد فأبعد إلى الوراء، إلى الحرب الأهلية، فالقتل ليس عملا حاسما للمعشوقة الأثيرة والوحيدة. القتل هو فعل الحدود الدنيا الذى كان متوفرا ولوحده إزاء المرأة. الرجل لايقتل إلا ليضاعف التبعية لها، لكى ينتهى إلى إلغاء العقل، والتوقف عند نقطة اللا أ مل. إن الشريك يختار الفعل الأكثر شهوانية قاعدة للتعارف المتبادل. هذا نوع من الاحتجاج على شكل ومعنى البطولة السائدة لدى حشد من الأبطال/ الرجال، الذين يجدون صعوبة كبرى فى الاعتراف بمشاعرهم علانية أمام المحبوبات. ولما يفقد الرجل شجاعة أن يكون هو نفسه، وهذا الأمر أشد رعبا على الرجال منه على النساء، فيفقد الرجل وتدريجيا عوامل بطولته وهو يزداد نبذاً. جميع ما كان يحصل بينهما كان يتم وسط حالة من الخرس الأبيض الذى يشبه العمى، فكلما تزداد المرأة سكونا كان عنفها يتضاعف ويشع منها إلى الشريك الرجل فتتفوق عليه بما توفره له من هذا الخزان الهائل من العنف، عنفها وكأن إحدى مهمات المحبوبة هو إعادة زراعة جذور العنف وسقيه بالصمت فقط:

«كانت كلما أحبتنى أكثر اتسعت على. تتسع وتكبر حتى أصغر، أصغر وأتضاءل ولا أعود قادرا على شئ» (ص٨٥)، «ليست لوعة لاتهدأ، ليست شهوة أو غراما إنى أعمى» (ص ٨٨). «كان جنسها شئ ضدى وأكرهه. أريده أن يقف عندها ويقتصر عليها كأنى يشقينى أن تختلف كثيراً عنى» (ص ٨٨). «بأن جسدها فى مكان آخر وبأنها ستستعمله ضدى وأن كرامتى الرجولية تأبى القبول بأن تتركنى امرأة».

وطوال الصفحات، بدءا من ص ٧٩ إلى ص ١٢٠ .. إلخ. إن ما يتخلف فى موقد العلاقة الغرامية هو مشاهدة مخلوق حرثه الشقاء التام لأن الشريكة لم تمكنه إلا من هذه الطريقة الفريدة فى الوصال والوداد. وكأن القتل هو آخر ما يملكه الشريك من نزاهة الغرام قبل أن يتلوث بالمراودة.

فى رواية هلسا كان صوت العنف أكثر ضجيجا وصخبا. فالمرأة مثلا، نتيجة للضغوط الاجتماعية والنفسية، إن لم تكن قادرة على تدمير شريكها بالإخصاء أو الحرمان أو الهجر أو العزلة، فالعنف يرتد عليها، على الشئ الوحيد الباقى فى حوزتها، الروح والجسد معاً. الرجال فى (الروائيون) وعلى اختلاف قدراتهم الفكرية والروحية والحسية، كانت تتهدد طاقات بطولاتهم بكل ما تحمل من سطوة وخيلاء حتى لو كانت سلبية، كإيهاب مثلا، لأنه كان على يقين، أن النساء تفضل أو تشغف بالأبطال حتى لو كانوا موتى، وعلى الخصوص موتى.

ـ ٤ ـ

إيهاب أو غالب فى الرواية كان يفر من الكتابة بالجنس، كما حاول فى بعض الأحيان هو وغيره الفرار من النضال بالجنس .غالب هذا، الشيوعى، المسيس من الوريد إلى الوريد، خريج السجون والمعتقلات العربية، كما غيره من الكتاب والمفكرين العرب، هذا الغالب طوال الثلاثين عاما وهو يحيا بين المنافى كان يخزن ويفكك، ويركب ويحلل جميع ما:

علمونا إياه الآباء والأساتذة الأوائل: أن الإيديولوچيات وحدها هى التى تهم. وأن أنظمة رائعة ستعطى الجواب على كل شئ، وما علينا إلا اختيار معسكرنا، ننضم إلى الطيبين الأخيار ونحارب الأشرار.

إيهاب أو غالب، فى جميع نتاجه، وتراجمه، كان العنف يستبطن النص الجوانى حتى لو كان صوته زاعقا وفائضا عن الحد. لأنه الوسيلة الممكنة بالطبع وليست الأخيرة ضد جميع مظاهر القمع والاستبداد ،العسف والفساد. خاصة بعدما تبدت له المفاهيم والأفكار بأنها «زائفة، وبعد أن عشنا زمن خيبات الأمل وفك السحر والانهيارات فتساوت جميع الإيديولوچيات بعضها مع بعض». لعل هذا الخطاب الذى ظل الراوى أو المؤلف ـ أى غالب ـ وطوال الرواية بانتظار معجزة ما لتكذيبه أو على أقل احتمال لتخفيف حمولة وطأته المروعة «هول الهزيمة»، وما استتبع ذلك وفيما بعد،فكان ختام الرواية، أى انتحار إيهاب أولا، والكشف أن الفتيات الثلاث، المثقفات، المسيسات باختيارهن الدعارة، بديلاً لأسطورة البناء والتعمير، هى الرسالة الأشد سلبية وإزعاجا وهلاكا. وربما هى ذاتها الرسالة التى اختبرها ولو بصياغات أشد تطرفا: ثوريّو الثلاثين سنة الأخيرة من ماويين أو تروتسكيين، من الشيوعيين والعبثيين ومن جميع الفصائل. فكلما كانت فصول الرواية تخيط نسيجها وهى تتوالى، وغالب بين المنافى، كانت الهوة تتعاظم بين جميع الفرقاء. فيشهر العنف سلاحه على جميع أشخاص الرواية، بعدما«غصت الدواليب بالجثث» خارج النص الروائى.

ـ ٥ ـ

حسنا، فى الختام أتجاهل الحديث عن عنف لغة روايتى (حبات النفتالين) لأن (برج بابل) ينهار وبعنف أمامنا، وهذا ما يثير قلقا معماريا وجماليا لدى الغير المتحضر، لكن ما لا يثير الرعب أن المعاول ما زالت تلاحق عظام الموتى. إنهم ينقبون عن الجماجم لوضعها تحت تصرف الدبلوماسيين والجنرالات، فهم يغرسون إبر الفولاذ فى أبدان الصغار لكى يتوقف النمو، وداخل أرحام النساء لتعقيم السلالة. هذه عاداتهم وبرامجهم القديمة والحديثة. فماذا يتوجب علينا أن نفعل بأولئك الناس الذين ما زالوا يعيشون فى مختلف أروقة ذلك البرج بين السراديب والأقواس. يعيشون فى «المنطقة الحرة» ما بين فانتازيا الموت الروتينى، الموضوعى والمحايد، وتراچيديا منظمات العفو الدولية. فهل نفعل كما فعل «الفراعنة تماما. نتمدد كالجثث الكبيرة ونرتدى أسمال الزمن الأغبر ونضع إلى جانبنا كل ثرواتنا»، الدم الذى تصحر، ومعادلات ماء الوجه والعينين.

لقد حضرت فقط لأننى ممتحنة بغرامى بمصر، ولن أحاول إخفاء ذلك. فالقاهرة هى التى تكشفنا وليس العكس. والبحث عنها لم ينته ولن ينتهى قط. وقد أعود من حيث أتيت وأنا أزداد تشوشا ولعثمة وولعا بها؛ فالوصايا العشر اختزلت تماما وماعادت تكفى إلا وصية واحدة: الكتابة بأشد الحالات عنفاً وتطرفاً وانتهاكاً. فلو قدر لنا، نحن الكتاب، بعضنا بالطبع، لنترك جميع المحاضر والبحوث وانشغل بأمر واحد هو: البحث عن اختفاء الجثث وليس عن أصل وجودها.

الرواية نافذة البشر

عبد الرحمن منيف

جئت إلى الرواية فى وقت متأخر.

جئت إليها بعد أن سئمت من اللعبة السياسية التى كانت سائدة فى عقد الستينيات.

جئت إلى الرواية لاجئا، وكل ظنى أنها نزوة، استراحة لفترة قصيرة، أعود بعدها، مجددا، إلى السياسة، لكى أساهم مع الآخرين فى تغيير العالم.

لكن ما حصل، بعد مرور وقت قصير، أنى اكتشفت: لم يكن خطأ وصولى المتأخر إلى الرواية، لأن الرواية، خلافا لوسائل تعبير أخرى، تحتاج إلى استعداد كبير، إلى تجربة حياة، بما فى ذلك الفشل فى بعض المجالات، وكانت تجربتى السياسية أبرز وأهم ما تعلمت منه.

واكتشف أيضا أن الرواية لا يمكن أن تكون محطة أو نقطة عبور، إما أن تكون وطنا أبديا، أو لا تكون. فهى لا تحتمل أن تكون هامشا أو استراحة مؤقتة، كما لا يمكن أن تكون نزوة أو حتى تصفية حساب مع مؤسسة أو نظام، إذ ما إن يدخل الإنسان إلى رحابها حتى يصبح أسيرا لها، وتصبح هى دنياه وشوقه وأحلامه، وربما كل شئ بالنسبة إليه، حتى تغيير العالم يصبح أحد مقاييسه: أن تكون الرواية موجودة، أن تكون بعافية، وعن طريقها يمكن أن يطل الإنسان على العالم لاكتشافه، لمعرفته، تمهيدا لتغييره.

يتراءى لى، بعض الأحيان، أن من يعشق الرواية لا يمكن أن يعشق بديلا عنها، قد يعشق معها، لكن لا يقوى على الحياة من دونها، ولذلك تصبح بذاتها الغاية والهدف، حتى موضوعات الرواية، أية رواية، لا تعدو

أن تكون فى أحيان كثيرة تعلة وسببا كى يستمر الروى، لأن الصمت إذا فرد جناحيه، إذا خيم، تحل الوحشة والفراغ ثم النهاية.

الرواية، إذن، خيار لا رجعة فيه. هى وطن، عشق قبل كل شئ.

والرواية لمن يكابدها مشقة ما بعدها مشقة، وعذاب لا يوازى أى عذاب. لكنها المكابدة الممتعة، الخانقة، وبعض الأحيان المفاجئة، وعذاب يمكن أن يفضى فى النهاية إلى شئ لم يتوقعه حتى خالقه، وهذا ما يدفع الروائى لأن يستمر فى هذه المغامرة الخطرة، لكى يكتشف مع الآخرين، الجانب الآخر من التل!

أما حول هاجس التغيير الذى كان دافعا أساسيا لاختيار الرواية، بعد السياسة، فلابد من أن أعترف بأن فى الحياة التى نعيشها الآن من المرارات والخيبات الكثير، وفيها من المسرات المسروقة، ما يجعلنا غير راضين، وبالتالى علينا أن نكون شجعانا ونقول بصوت واضح، وأن ندعو أنفسنا والآخرين للبحث عن صيغة للحياة أجمل وأكثر إنسانية.

فما دام الإنسان فوق هذه الأرض عليه أن يحاول، أن يبذل أقصى جهده من أجل أن تكون الحياة أقل بلادة، أقل قسوة وقبحا، إذا لم يستطع أن يجعلها بالغة المتعة والجمال. هذا يعنى أن النكتة الجميلة، الكلمة المتقنة، الصوت العذب، اللوحة النابعة من القلب، من جملة الوسائل التى تجعل الحياة، هذه الفسحة من الوقت، أكثر رحمة، وبالتالى يمكن أن تعاش، ويمكن أن تكون رداً على خطب الزعماء والبيانات الرسمية الكاذبة، تمهيدا للوصول إلى عالم أجمل.

من ضمن الأسباب التى جعلت الرواية العربية تشق طريقها، أداة تعبير رئيسية: الهزائم الكبيرة التى بدأت عام ١٩٤٨، ثم تتابعت. لقد كشفت هذه الهزائم الغمامات والأوهام عن أعيننا، وجعلتنا نرى الواقع بطريقة جديدة، كما حركت هذا المستنقع العربى البليد، فانفجر السؤال تلو السؤال. والرواية هى الموطن الأكبر والأهم للأسئلة، لأنها تكره السائد، وتهرب من اليقين، وتبحث عن الاحتمالات والوجوه الأخرى. وهكذا، نرى أن الرواية العربية، وهى تشتبك مع الحياة الحقيقية، تولد الأسئلة، ولا تدعى القدرة بمفردها على الإجابة، وقد تكون هذه هى الطريقة الفضلى لكى يشترك الكثيرون فى البحث عن الشئ المفقود، الضرورى، دون روح النبوة، دون وهم الحقيقة المطلقة.

بهذا المعنى فإن طرح السؤال السياسى فى الرواية كان تعبيرا عن حالة راهنة وعن حاجة ملحة، وهذا ما جعلنى ألتفت، منذ البداية، إلى السجن السياسى، باعتباره أحد رموز هذه المرحلة، ثم إلى النفط باعتباره اللعنة التى تسربل الواقع العربى كله من المحيط إلى الخليج، الذى لا يزال يعرضنا إلى العقاب اليومى، وعلى أكثر من مستوى.

إن هزيمة حزيران ١٩٦٧ جعلتنى أتوجه إلى الرواية، ليس وسيلة للهروب، وإنما وسيلة للمواجهة. لقد كان للهزيمة تأثير لا يمكن أن ينسى: عالم عربى بهذا الاتساع، وبهذه الإمكانات والعدد، وأيضا بهذا الكم الهائل من الشعارات والضجيج، يتساقط ويهوى ليس خلال ستة أيام وإنما خلال ساعات قليلة فقط.

كما كشفت الهزيمة التناقض الفادح فى الوضع العربى: داخل البيت الواحد تتعايش أو تتصادم عدة عصور، وداخل الأسرة الواحدة تلتقى وتتصارع العقائد والأفكار والمصائر إلى درجة التدمير الذاتى والكلى، كما تتقابل أقصى حالات الترف، التى تصل إلى حدود السفه، مع أقصى حالات الفقر، وأقسى حالات العنف

والعربدة فى مواجهة المواطن، وأذل حالات الخضوع للأجنبى، عدا عن روح القبيلة والطائفة ووهم سعادة الآخرة، فى اللحظة نفسها من البحث عن الأجيال الجديدة من الكمبيوتر والتغنى بالعولمة، أى الأمركة، إلى حد الاستلاب.

فترات الانتقال واحتدام الصراع، ولحظات مواجهة الحقيقة العارية، ومجابهة الأسئلة المصيرية، هى الأكثر أهمية للرواية، إذ تشكل المناخ الذى يمكن أن يحفزها ويحرضها، وبالتالى يجعلها أقدر على قول الأشياء التى يجب أن تقال. مع الإشارة فى هذا المجال إلى أن هناك كمّا غير محدود من القضايا التى تفرض نفسها بسخاء، وتطلب من الروائيين أن يلتفتوا إليها. ليس معنى ذلك حصر الرواية فى القضايا السياسية والاجتماعية، ولكن هذا الجانب يجب ألا يغيب، أو ينظر إليه على أنه إيديولوجيا مجردة. فمهمة الروائى أن يرى الحياة حوله من كل جوانبها بشكل جيد، لا أن يستعير هموم الآخرين، ويعطيها الأولوية بحجة الحداثة أو برغبة إدهاشهم.

إن التناقض الاجتماعى الذى نعيشه الآن، وعلى امتداد المنطقة، يجعل السلم أو الحياد مستحيلا، خاصة إن الصمم والتخلف من صفات الطبقات المسيطرة، بحيث لا يتاح، ضمن هذا الوضع، إيجاد صيغ للتفاعل أو التعايش، وبالتالى يجب أن نكون مع المظلومين، مع المستغلين، مع المضطهدين، لا أن نكون أداة للفئات الحاكمة، وأبواقا للذين يملكون الثروة وخدما فى الدوائر الأجنبية التى تريد أن تبقينا متخلفين، ولذلك تصفق وتتبنى الذين يحاولون أن يبقونا هكذا.

ولابد هنا من الإشارة إلى نوعين من الرقابة يحدان من انطلاقة الرواية: رقابة الدولة ورقابة المجتمع. وإذا كانت رقابة الدولة مفهومة، مع أنها مرفوضة، فماذا عن رقابة المجتمع المقموع المضطهد، الذى يمارس أيضا كل المحرمات سرا، ويتمتع بها إلى أقصى حد فى الحياة اليومية، ومن خلال الشتائم والنميمة والفضائح والصور العارية، ويمنع فى الوقت نفسه أن يكتب الروائى عن ذلك؟

إن المجتمع العربى من أغرب المجتمعات، فهو يمارس سرا كل شئ، ويخشى أن تقال أو تكتب كلمة، ولو بشكل غير مباشر، عن هذه الحياة السرية.

مهمة الروائى أن يذهب إلى هناك مباشرة، ومهمة الرواية أن تتناول هذه الموضوعات قبل غيرها، لا بقصد الإثارة وإنما بهدف عرضها أمام الناس، وأن تقول لهم بصوت عال: كونوا شجعانا وانظروا جيدا لتعرفوا الحياة التى تعيشونها وتتسترون عليها. أما أن نخضع الكاتب، الروائى خاصة، إلى النفاق الاجتماعى السائد، وأن يجبن عن قول ما يجب أن يقال، الذى يعرفه الكثيرون، فإنه نوع من التواطؤ، أو الخضوع لما يريده القوى.

كلما كانت الرواية، مهما كان موضوعها، أكثر شجاعة، استطاعت أن تهز الجذور المتعفنة، وأن تزيح طبقات الغبار المتراكم، وتحولت بالتالى إلى أداة لاكتشاف ومعرفة الحياة، وأيضا للتمتع بالجانب الإيجابى منها، ولكى يغادر المجتمع العتمة الرطبة التى يعيش فيها.

وفى هذا المجال كثيرا ما أتمثل جرأة أجدادنا القدامى، فقد قالوا أشياء لا نجرؤ على قولها فى الوقت الحاضر، وقابلوا بشجاعة أولئك الذين حاولوا فرض التحريم. ليس ذلك فقط، إن ما كتبه الأجداد موجود ومتداول، وحتى محاولات المنع التى لجأ إليها بعضهم باءت بالفشل، فلماذا لا نحاول كسر المحرمات، وخلق رأى عام يؤيد هذه المحاولات، ليس بهدف الإثارة وإنما من أجل أن تدخل الشمس إلى كل الزوايا، وتضىء جميع جوانب الحياة؟ هذا التحدى يبقى نظريا إلا إذا حشدنا قوى، ونشرنا الوعى وخلقنا نضامنا نضامنا لا يعطى الآخر، والمختلف، فرصة للاستفزاز وتقرير ما المسموح وما الممنوع.

لقد كان المبدعون، عبر العصور وفى أمكنة عديدة، بداية التغيير فى النظرة والسلوك، وبالتالى فرض القيم الجديدة التى يجب أن تسود فى المجتمع، وهذا ما يجب أن تفرضه الرواية العربية فى المرحلة الراهنة، وهناك أمثلة يمكن أن تقتدى فى هذا المجال.

إننا مجددا، فى مواجهة سيف المعز وذهبه.

فإذا كان الروائيون لا يملكون سلاحا سوى الكلمة، والكلمة هى شرفهم، وهى التى تعطيهم الموقع فى المجتمع فلابد من أن يحافظوا على سلاحهم، لا أن يبذلوه فى سوق النخاسة، ولمن يدفع أكثر. لو أن حماية السلاح كانت غاية لما وصلت الأمور إلى الدرجة التى وصلت إليها الآن، ولكن المعز فكر مرات ومرات قبل أن يرفع سيفه، وأن يعرض ذهبه. إن المعز ليس قويا إلا بمقدار ضعف الآخرين وتراجعهم، وهذا ما يشكل تحديا كبيرا للكلمة وللذين يعتبرونها سلاحهم، لذلك يجب أن يطرح السؤال: أما آن للكلمة أن تخرج من الأسر وأن تستعيد عافيتها، وبالتالى دورها من جديد؟

أعود مجدداً إلى التجربة الروائية. الرواية الأولى التى كتبتها كانت صعبة، لكن الرواية التى أكتبها الآن أصعب، برغم زيادة المعرفة بفن الرواية.

الرواية الأولى كانت خطوة فى الظلام، وكانت أقرب إلى الشهادة عن عصر وعن جيل، وقد استمدت جنزءا من مادتها اعتمادا على التجربة، لكن ما إن تم إنجاز تلك الرواية حتى بدأ الهم الكبير: ماذا يجب أن يكتب بعدها وكيف؟ وفى محاولة للإجابة عن هذين السؤالين كان القلق يكبر والخوف يزداد. ولا أذيع سرا إذا قلت إن رواية جديدة أصعب من التى تسبقها، وتشكل تحديا كبيرا للروائى، وللعملية الروائية، لأن الرغبة فى البحث والتجاوز تتطلب الكثير من التجريب والجهد.

لقد حاولت، منذ وقت مبكر، أن أضع أمام عينى سؤالا أساسيا: ما الرواية التى أريد الوصول إليها؟

بحثت بصمت ودأب عن صيغة، أو مجموعة صيغ، يمكن أن تسلكها الرواية. ففى الرواية الأولى، (الأشجار واغتيال مرزوق) حاولت الاعتماد على الأسطورة، وفى (شرق المتوسط) لجأت إلى الأصوات المتعددة، وواصلت البحث فى (النهايات)، حين جعلت القصة القصيرة جزءا من الرواية. وحاولت مع صديقى المرحوم جبرا إبراهيم جبرا امتحان أفق جديد، فى رواية يكتبها أكثر من روائى، فكانت (عالم بلا خرائط). أما فى (مدن الملح) فكانت المغامرة كبيرة إلى درجة التحدى.

وبدل الإنسان، أو إلى جانبه، جعلت الحيوان بطلا فى عدة روايات: (الأشجار..) و(حين تركنا الجسر) و(النهايات). كما حاولت أن أعطى المكان قواما إنسانيا إذا صح التعبير. فالأرض حين تعامل بقسوة تصرخ، تستغيث، تحتج. ففى (مدن الملح)، مثلا، لما تنشب الآلات مخالبها بأشجار النخيل، فإن هذه الأشجار تقاوم، رافضة أن تسلم، إذ تمتلئ بالتحدى، وحين تجز فى هذه المواجهة فإنها تصرخ، تبكى قبل أن تهوى، فى محاولة لأن تلتحم مع الأرض مرة أخرى، لعلها تنبثق من جديد.

والشئ نفسه يمكن أن يقال عن البطل الفرد، فإذا كانت الروايات الأولى تدور حول محور شخص بالذات، فإن الروايات المتأخرة تبحث عن بطل وبطولة من نوع آخر، وهذا ما حاولته بشكل خاص فى (مدن الملح)، إذ إن كل شخص يظهر فى هذه الرواية هو بطل بمعنى ما، بكل موقف، أو مساحة زمنية أو حالة معينة، ويمكن

عن هذا الطريق أن تكتشف آفاقا جديدة للرواية العربية، اعتمادا على تقاليد القص العربى القديم، وهذا ما أقترح أن يجرب من قبل الروائيين.

لقد أصبحت، خاصة فى الفترة الأخيرة، أقل ميلا للإيديولوجيا، مقابل الاهتمام أكثر بالثقافة الشعبية.

والثقافة الشعبية، بما فيها نوعية اللغة المستعملة، من الغنى والتنوع والامتداد التاريخى، بحيث لا نستطيع أن نصل إلى الجوهر إلا بالجهد والبحث، ومهمة الروائى أن يصل إلى هذه الينابيع، لأنها بمقدار ما تمده بغنى إضافى فإنها تفتح الباب واسعا للوصول إلى عمق الروح الشعبية، هذه الروح التى تخلق أدباً يعبر عن شعب وعن مرحلة تاريخية، وهذا ما يجب أن نصل إليه.

الرواية العربية اليوم هى أفضل مما كانت عليه بالأمس، لكن عليها أن تكون فى الغد أفضل مما هى اليوم، وهذا يقضى أن يتحمل الروائيون بعضهم بعضا، وأن يقتنعوا بتعدد الأساليب، وإفساح المجال للتجريب والإضافة. وربما من حسن حظ الرواية أنها لا تحتاج إلى أمير، كما لا تحتاج إلى كاهن لكى يعطيها البركة. إن الرواية تستمد بركتها من الناس ومن الحياة، فالناس وهم يقبلون على الرواية، يرون فيها صورتهم، والحياة من الغنى والتعدد بحيث يصعب سجنها فى قالب واحد، أو إخضاعها لحكمة شكلية بلهاء.

إن العصر الذى نعيش فيه الآن هو عصر البشر لا عصر الأنبياء، وهذا ما يجعل الرواية نافذة لهؤلاء البشر لكى يتعرفوا، بشكل جيد، أنفسهم والحياة التى يعيشونها.. هنا والآن.



فوضى ما قبل النص

عروسية النالوتى

قد يذهب الاعتقاد بالقارئ للأعمال الأدبية المنجزة، بأن أصحابها يمسكون بحقيقة قيامها؛ فَهُمْ مَنْ أبدعوها، وهم مَن اختلقوا تفاصيلها، وأحداثها، وهم من هندسوا فضاءاتها وحددوا أزمنتها وأشكالها، ونفخوا فيها من أرواحهم، وقالوا لها: كونى فكانت. لذلك يحدث لهم أن يتصوروا أن الشرط الوحيد للإبداع هو الموهبة، هذه الموهبة التى لا أحد يعرف لها تحديدا ولا أحد وقف على سمة من سماتها، فأكسبها إبهامها نوعًا من القداسة...

أمّا ما نعرفه جيدا هو أن قيام النص لا يتم إلا باختراقنا المضنى والمتغير، أحيانًا، لفوضى مربعة تتراكم فيها الأشياء وتتداخل، فهى أشتات من أحداث ووقائع وهى شخوص لم تتبين لنا معالمها، تتدافع وتصطدم بعضها بعضًا فيها الذى استعار من الآخر أرجلا ومشى ولم ينتظر أن يركب له وجه فيعرف وعينان فيرى والرأس هناك تنتظر جذعها وأطرافها لتكتمل القامة!!.. وقد تختلط عليك معالمها فتتسع التركيب فإذا هى مخلوقات مشوهة، غريبة، تنهض أمامك فيصيبك الذعر.. وتهرب من فظاعتها فتلقى بالقلم وتغلّق عليها منافذ الخروج، وتهجرها لحين حتى تستعيد القدرة على إعادة تسويتها فى وقت لاحق.

علاقة متوترة هى علاقتي بفوضى ما قبل النص.. تسكنني شخوص وأحداث لوقت قد يطول ولا أدرى متى تنفتح الشرارة لأصنع ما يثقل الرأس على الورق هكذا، دفعة واحدة وفى تراكم غريب لا أعرف للوهلة الأولى ما أصنع به ولا كيف أتصرف فيه. كلُّ مكوّنات النص وأدواته هنا، تتسلق بعضها بعضًا وعلى أن أرتب هذه الفوضى! والسؤال المضنى هو من أين أبدأ.... وقد يبقى هذا السؤال ماثلا وقائما لمده، والجواب لا

يأتى!... وقد أتهرْبُ منه لأنساه... ثم يعود لإسهادى فأدرك أن لا مناص لى من مواجهته فى حالات من القلق القصوى....

وكم تكون سعادتى عارمة عندما امسك بأول الخيط! لأنه يخيل إلى حينها أننى بعد هذه المرحلة يمكننى السيطرة على الأحداث ودفع الشخوص دفعًا لمجابهة أقدارها فى أزمنة حددتها وفضاءات انتقيتها... وعلاقات صمّمتها ونسق سردى أمسك بأطرافه لكن، ومع نشأة النص شيئا فشيئا تندلق علىّ من أماكن قصية ومجهولة روائح ومذاقات «وانفعالات» تتشربها الأماكن وتنشرها الشخوص فى تحركها داخل السياق، فتحيد بى عمّا كنت قد خططّت له من أنساق، فأفاجأ بالشخوص وهى تتغير، وكأن حركاتها قد ولّدت لديْها قدرةً عجيبة على التحرّر مما قدّرتُه لها سابقا.

وأجد نفسى فى غالب الأحيان أقفو أثرها وأسير وفق منطقها الخاص الذى أفلت من سيطرتى المزعومة عليها... والأغرب من ذلك أننى وفى بعض الأحيان أضبِطها متلبسة بسرقة شبح من أشباحى القديمة، أو منتزعة لرائحة من روائحى الخاصة أو مبعثرة لبعض ما تقتات به روحى..

إن لها قدرة عجيبة على التجوال فى معابر الذات ومجاهل النفس، وكأنها تثأر لنفسها من ادعاء التحكم فى قدر وجودها داخل نسيج مغلقٍ محايد لا يعنى شخصى ولا يتفاعل معه....

إن النص يسرق من أرواحنا الكثير كى ينبض بعد ذلك مستقلاً عنا.

ويخيل إلى ـ أحيانا ـ أننى إنما أصوغ الشكل الروائى للنص وأصمم معماره فقط انتقاما من معاركى التى لا تنتهى ضد ضراوة الفوضى، وحتى أمنع هذه الكائنات الغريبة التى تتحرك فى النص من اعتداءاتها المتكررة علىّ وانتهاكها الصارخ لمجالى الحيوى.

خصومات مع الشخوص ومهادنات، نفور وانبهار فأنت تصنعها وهى تصنعك؛ فى كل لحظة تعيد صياغَتك بما تبعثره من أشياء ترسبت فى أعماقك وخلت أنك ضيعتها عمدًا أو سهوًا.

فلا مهرب من جحيم الذات وأنت تعالج فوضى النص، ليستقيم،، حتى لو استعرتَ كل الخِدع للمباعدة بينك وبين نفسك... حتى لو استعرت نصوصا أخرى للتخفى وراءها شكلاً من أشكال التضمين، حتى لو أغرقت النص فى زمن سحيق مستعار.... حتى لو هربت إلى أصقاع بعيدة ومهجورة، حتى لو تابعت مصائر مخلوقات غريبة، حتى لوجنح بك الخيال فى ممالك خرافية، حتى لو أنطقت الأسطورة القديمة من جديد، حتى لو تحدثت عن النبات والحيوان.... فأنت فى كل الأحوال عن نفسك تتحدث، ومنها تنطلق وإليها تعود.

وهى ـ أى الذات ـ ليست بهذا الضيق الذى نتصور؛ لأن بداخلها كلّ نبض العالم بطبيعته وأحداثه الصغيرة والكبيرة، بكوارثه ومظالمه، بأفراحه وأناشيده. كل ما حدث ويحدث مستفز الذات التى إن نطقت يوما، رشحت بما فيها...

أما الصنعة والحرفية، فتلك قصة أخرى ليس هنا مجال الحديث عنها. فالقارئ لا يسألك عن التقنية التى استعملتها فذلك من اختصاص العمل النقدى، بل هو يسألك المتعة، وهذا حقه الشرعى.والمتعة تتحقق بمدى تفاعله مع النص، بعثوره على ذلك الحيز الذى تلتقى فيه إنسانيتك بإنسانيته عند ذلك الحد الغائر والشفاف الذى ترفع فيه الحجب، فيستطيع أن يرى فيه عراءه من خلال عريك الصميمى بعيدا عن تراكمات

الزيف الاجتماعى والأخلاقى.... القارئ يبحث عن النص الذى يحدثه عن نفسه. ما علم منها وما جهل؛ فهنا تكمن متعته وتكمن أيضاً فى طريقة تقديمها له، فكل يبحث عن الدهشة ويسعى للإدهاش والاندهاش، لتحصل متعة النص، وتلك هى الغاية المنشودة، إذا صرفنا النظر عن كل القضايا والمضامين وأدوات الرواية والقص.

كثيرا ما نتحدث عن المعاناة عند تناولنا لفعل الكتابة وهذا لا يخلو من الصحة، ولكن ننسى أن نذكر غالبا أن هذه المعاناة لا تخلوا من متعة خاصة، فهناك جانب طفلى فينا يلعب داخل الفوضى، ويضحك من نفسه وهو يتعثر داخلها، ويشتد ضحكه عندما يقلب نسق الأشياء، فيجمع بين ما لا يجمع عادة ويفرق بين ما ائتلف من الأشياء. إنها متعة ماكرة وشقية نعرفها ونمارسها فى حرص شديد على عدم إذاعتها، لأنها فريدة وهشة ونخاف عليها من نكد الدنيا.

هناك جانب ساخر فينا عند الكتابة يضحك من جديتنا وتجهمنا وانهماكنا الكلى فى ما نخطط له وما ننسج... وذاك عامل ضرورى حتى نترك مسافة بيننا وبين ما نحن بصدده ـ وحتى لا يذهب بنا الظن بعد اكتمال العمل بأننا قد أبدعنا النص المنشود الذى لا سابق له ولا لاحق.

فحتى وإن قدر للنص أن يكون مدهشا للقارئ، فلنعلم إن أقل المندهشين هو الكاتب الذى تدهشه القراءات ولا يصدق أنه هو من أوحى بها وأوجدها.

علاقات غريبة بين الكاتب ونصه وعلاقات أغرب بين النص وقارئه.

ولعل هذه الغرابة هى التى تكسب النصوص سحرا خاصا وحياة خاصة يسعى النقاد إلى الإمساك بآلياتها فيزيدونها من ذواتهم كثافة بسبب ما يسقطونه عليها من رؤاهم وتأويلاتهم ونصوصهم.

وهذه الأعمال النقدية تبهج الكاتب عادة، لكن بينه وبين نفسه كثيراً ما يدغدغ الطفل فيه ويذكره بفوضى ما قبل النص فيضحك وينظر إلى نصه من خلال القراءات فلا يتعرفه عندما يساوره شعور بأن ذلك المخلوق قد استقل عنه تماماً، ولم يعد من حل سوى الشروع فى إنشاء نص آخر يقيمه ويقعده حتى لا يطبق عليه الخواء فيكشف له هشاشة وجوده وعبثية منزلته فى هذه الحياة.



إشكالات ضرورية !

فاطمة يوسف العلى

حين طلب منى أن أكتب «شهادة» فكرت في هذه الكلمة الخطيرة، بكل ما تستدعيه إلى الذهن من المعانى المتناقضة، ودون أن أقتحم أو حتى أقترب من مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، وحتى لايتحفز ضدى كهنته وحماته، وجدتنى أفكر فى كلمة «الشهادة» على أنها شفرة، تحتمل وجهين متناقضين: فالشهادة على أمر تدل على الحياة والإدراك والإرادة، كالشهادة أمام المحكمة، أو الشهادة على عقد أو وثيقة، والشهادة أيضا تدل على الفناء، الموت، فى سبيل قضية أو مبدأ أو عقيدة.. وهنا أتساءل: أى الشهادتين مطلوبة منى؟

هذا مدخل للإشكال الأول، ونحن نعرف أن شهادة المرأة أمام القضاء، فى أمور معينة، هى نصف شهادة، فكيف سيكون موقفها أو وضعها الشرعى إذا كانت الشهادة لنفسها، وهل يختلف الأمر إذا كانت الشهادة على نفسها؟ أى ضد وليست لنفسها، أى مع؟!

إشكال ثان لابد من إزاحته قبل السير فى طريق هذا الكشف أو الاعتراف، الذى يسمى شهادة: ما الذى يجب، أو يستحق أن نكشف أو نعترف به؟ هل هو ما حدث فى ماضى التجربة الحياتية والأدبية؟ هل هو ما كنا نتمنى أن يحدث فى الماضى، أو فى المستقبل؟ وبالطبع فى ظروف موضوعية، عادية، ليس من الصعب أن يفصل الإنسان بين الواقع الذى كان، والأحلام والأمنيات الخاصة التى تمنى أو يتمنى أن تحدث. ولكن القضية ليست بهذه السهولة ولا بهذا الحسم القاطع بين الواقع والأمنية، بين الحقيقة والوهم بالنسبة إلى الكتابة الأدبية. إن الخطوط الفاصلة هنا ليست ثابتة، ولاجامدة، وإن عناق الواقع وما نتمنى أن يكون واقعا..

هذا العناق يحدث كثيرا، وهو عناق دافئ، حميم يصهر فيه المتعانقان حتى تختفى الفواصل، بل قد تختفى الملامح ويصبح الاثنان واحدا لاتستطيع أن تقول إنه الحقيقة، ولاتستطيع أن تصفه بأنه وهم. ففى هذا الإشكال الثانى، أتساءل: على أى شئ أشهد: على ما حدث، أم على ما كنت أتمنى أن يحدث؟ وهل باستطاعتى ـ الآن ـ أن أضع فاصلا بين العالمين؟ من غير أن أقصد، سيتولد إشكال ثالث، وأرجو أن يكون الأخير، فى مدخل هذه الشهادة. إننى أدرك بوضوح هذه الفكرة على الأقل، وهى أننا هنا، وأننى ألقى هذه الكلمة ليس بصفتى الإنسانية التى يشاركنى فيها كل البشر، ولكن بصفتى الإنسانية التى تمثل نوعا من الخصوصية والانفراد، وهى أننى كاتبة... وهنا يبرز الإشكال: هل سيكون محور الشهادة «الشخص» أم «الفن»؟ وهذه مخادعة فى الحقيقة، إننى ـ وهذا أول اعتراف أعتقد أنه يستحق أن أدلى به ـ لا أعرف تماما هل أنا أكتب قصصى، أم أن قصصى هى التى تكتبنى؟ ليس فى هذا القول أى «فذلكة» أو رغبة استعراضية، إنه تقرير حقيقة لم أنتبه لها إلا مؤخرا... فى البدء.. كانت الكتابة.. كتابة... والحياة العملية مستقلة عنها تماما.. حين أكتب .. أتخيل، أحلم، أتمنى، أرغب!!

ومع انتهاء الكتابة يتراجع الخيال، يتوقف الحلم، تتجمد الأمانى تخمد الرغبات، لأتشكل فى قالب مختلف.. هو قالب الطالبة حين كنت طالبة، والصحفية حين اشتغلت بالصحافة، والزوجة والأم حين هجرت العمل العام وتفرغت لرعاية أسرتى، وهكذا!! ولكنى، بعد انقطاع ليس طويلا عن الكتابة لم تنقطع فيه القراءة، حين عدت إلى عالم القصة، وبدأت فى إعداد مجموعتى القصصية التى صدرت منذ عامين تحت عنوان (وجهها وطن) كنت أكتب القصة، هذا ما لايحتمل الخلاف: الورق أمامى، والقلم فى يدى، والخط القصصى واضح فى مخيلتى، حتى وإن تمرد وفرض علىّ مالم أكن أضمره من قبل.. ولكن.. قد حدث كثيرا أن أكتشف أننى أسيرة ما كتبت.. تماما كما القاطرة أسيرة القضبان الحديدية التى ترسم حركتها .. أجدنى أردد فى تعاملاتى اليومية، وحواراتى المختلفة عبارات سبق لى أن كتبتها.. أكثر من هذا.. بدأت المواقف المرسومة قصصيا توجه سلوكياتى وتؤثر على تصرفاتى العملية .. حتى إننى كنت أبكى لحال بطلات بعض قصصى.. وهل أكشف سرا إذا قلت إن سقوط الحاجز بين الكتابة والممارسة الحياتية سبّب لى متاعب أحيانا، لأننا نعرف أن شخصيات القصص يختلفون عن شخصيات الكتّاب.. المرأة، وهى التى أفكر فيها الآن، المرأة فى قصصى تختلف كثيرا عنى.. قد تكون أكثر جرأة على اتخاذ القرار، أكثر صراحة فى التعبير عن عواطفها، قد تكون مثالية حالمة.. وهى فى كل هذا تختلف عنى، لا أقول بالأحسن أو الأسوأ، هى تختلف.. فأنا واقعية عملية.. بنت زمانى وعصرى وإمكاناتى الفعلية. ومن هنا يأتى خطر أن قصصى تكتبنى .. إننى أتخذ من شخصيات قصصى نماذج أسير على هداها، وقد كتبتها تحت ضغوط أو آمال مختلفة، وهى الآن تتمرد على تجميدها فى كلمات اللغة وتريد أن تتمتع بحياة حقيقية من خلالى.. وهنا تكون المشكلة، لأنها تضع الكاتبة فى نقطة مفارقة بين ما يمكنها فعله، وما تتمنى أن تفعله، كما أوضحت فى الإشكال الثانى.

ربما كان من واجبى أن أعتذر فورا، فقد بشرت بأن تتوقف الإشكالات عند الرقم ثلاثة، والآن أجدنى مضطرة إلى كسر هذا الطوق المفترض. وليس من المستغرب على كاتب قصصى أن يبدأ قصته وفى تصوره أنها تسير فى خط تنتهى به إلى خاتمة معينة، فإذا باللغة، وتفاصيل الحدث، وما تريده الشخصية فى القصة، يقهر الكاتب أو الكاتبة كما يجب أن أقول ـ ويقوده إلى خاتمة لم يفكر فيها من قبل، لكنها حين لمعت وعبرت بخياله واختارت موقعها نهاية للحدث القصصى، لم تصمد أمامها الإرادة المضمرة، أو النية المبيّتة، التى احتضنها خيال الكاتب، خيالى على التحديد، وبذلك فرضت نفسها بقوة لا أعرف يقينا من أين جاءت. المهم

أننى لم أندم مطلقا لحدوث تغيير فى مسار القصة، تغيير لم يسبق لى التفكير فيه، فدائما أقتنع ـ فيما بعد ـ أن الحل الذى هبط دون تدبير أكثر توفيقا من الحل الذى فكرت ودبرت، وربما تصنعت فى اختيار التفصيلات وأسرفت فى ذكر المبررات لأصل إليه...والآن، أتساءل: هل لهذا معنى؟ لايفوتنى أن أقرر أن الندوات النقدية، والمقالات التى تابعت قصصى لم توجه أى علامة من علامات عدم الرضا على تلك النهايات التى تفرض نفسها ولم يتم التدبير لها، وقد يصح أن أعتبر هذه الموافقة الضمنية دليلا، أو على الأقل مؤشرا على أن العمل الفنى يتحرك حركة مستقلة حتى عن صاحبه نفسه، وإن كنت لا أبالغ فى هذه النقطة فأصل إلى ما ينادى به النقد المعاصر بإعلان موت المؤلف!! أنا لا أوافق على هذا الموت، وإن كنت لا أزعم أن الإبداع الأدبى صورة طبق الأصل من المبدع، وأعتقد أننى وضحت هذا حين أشرت إلى سقوط الفاصل بين الواقع والتمنى، ومرة أخرى حين أشرت حالا إلى اختلاف صورة القصة أو التخطيط لها سلفا، عن صورتها عند التنفيذ، وبصفة خاصة ما يتصل بنهاية القصة، أو ما يطلق عليه النقاد «نقطة التنوير». وأعود ـ بعد هذا الاستطراد ـ إلى الإشكال الرابع الذى اعتذرت عن اضطرارى إليه، وهو يتصل مباشرة بالممارسات الحياتية والتجارب المختزنة التى عشتها قبل الوعى بها، وقبل الكتابة، وأثناء الوعى ورغبة الكتابة، وبعيدا عن شعور إنسانى نعرفه جميعا ونتسامح فى قبوله، وخلاصته أن كل إنسان ينطوى على الشعور بأنه عاش أحداثا مهمة، وأنه عانى أكثر من غيره، وهذا شعور إنسانى يساعد كل شخص على التمسك بالحياة، وعلى الصمود أمام عقبات الزمن، فإننى على وعى بهذا أقول إن مخزون تجاربى مثل مخزن البارود، وإن ما يتسلل من هذا المخزن، ويتسرب إلى ما أكتب، وما سأكتب من روايات وقصص لايزيد عن أنه فى حجم رأس عود الكبريت، ونحن نقرأ على علبة الكبريت كلمة «كبريت أمان»، أى أنه يصنع لهبا محددا بغرض إشعال شىء آخر، ولايؤدى إلى صنع انفجار مدمر!! هذا هو ـ تقريبا ـ ما أصنعه فى قصصى، آخذ من معارفى وتجاربى ومشاهداتى قدرا محدودا جدا، وأصنع منه عود ثقاب، يسميه النقد قصة قصيرة، تلسع، أو تضىء ، ولكنها لاتدمر.. وأنا فى هذا أستوعب الحكمة التى تقول: أن تضىء شمعة خير من أن تلعن الظلام، وهذا معناه أننى لم أفكر، وليس من المستطاع أن أفكر فى تفجير المخزن، ولو بعود الثقاب الأخير على طريقة شمشون!!

هكذا وصلت إلى أرضى الخاصة، وأقصد أولى وأهم مشكلات الكتابة النسائية. والأدب النسائى قضية مطروحة تطاردنا أسئلتها لدرجة الملل، وقد حفظنا الإجابات من كثرة ترديد الأسئلة، وهنا ـ فى هذه الشهادة التى أتأمل فيها أعماقى ولا أنظر إلى محدثى ـ أقول إن الأدب لم يصنعه الرجل، ولاصنعته المرأة.. إنه ينبع من حاجة آدم نفسه، جدنا الكبير، الأول قبل أن تنفصل عنه أو منه حواء .. أقصد: آدم، قبل أن يكون رجلا خالصا، كان رجلا ينطوى على قدر من الأنوثة، وحتى حواء، بعد أن انفصلت عنه، إنها تحمل دماءه وأعصابه.. مما يؤدى إلى صواب القول بأن كل حواء فيها قدر من طبيعة نوعها الذى انفصلت عنه، والدراسات النفسية والفسيولوجية تؤكد هذا.. أو على الأقل لاترفضه، الذى أراه أن الأدب الإبداعى يصدر من هذه الوحدة الأولى فى النوع الإنسانى، وأن هذا هو السبب فى أن أهم موضوعات الأدب على الإطلاق هو موضوع علاقة الرجل والمرأة.. بمعنى أن المرافعة مستمرة أمام محكمة الطبيعة، أو الإرادة الإلهية التى حكمت بالتفريق، فكأن كل الكتابات الفنية، بل كل وسائل التعبير الفنى، تتطلع إلى تلك الوحدة الأولى، وتسعى إلى استعادتها عن طريق الحب، عن طريق العشق، عن طريق الأبناء، عن أى طريق مادام قفز حواء إلى صدر آدم، وتحولها إلى ضلع يأخذ مكانه تحت قلبه، أمرا غير ممكن!!

ليس معنى ما أقوله، وليست نتيجته أننى أنكر وجود أدب نسائى.. إنه بالطبع الذى تكتبه المرأة، ولكنه يأخذ وضعيته الخاصة ليس من أسلوبه، بقدر ما يأخذها من نظرة الآخرين إليه، وأولهم: المرأة الأخرى، أو الكاتبة الأخرى، فهناك ـ فى حالات كثيرة ـ علاقة متوترة بين الكاتبات، لانجد مثلها بين الكتاب، وهذا التوتر قد لايظهر فى العلاقات الشخصية لما تفرضه قواعد الإتيكيت بين المثقفات، ولكنه يتسلل إلى تأويل التجارب، وتفسير القصص، وفى الدوافع من الكتابة!!

أما المجتمع، بصفة خاصة المجتمع الخليجى، فإنه على العكس، يحتفى بالكتابة النسائية لأنها شئ مستحدث، وأتذكر الآن وبعد ربع قرن من الكتابة أو أكثر أن محاولاتى الأولى المتواضعة، وكنت فى السابعة عشرة من عمرى، قوبلت بتشجيع، وانتشرت فى صحف الخليج ومجلاتها، وصنعت من حولى هالة مبكرة. ولاشك أن هذا منحنى قدرا كبيرا من الثقة بالنفس وبالمسؤولية ، ومن ثم القدرة على الاستمرار.. ولعل هذا التعاطف الاجتماعى هو الذى يقلل من إصابات العمل التى تأتى من جهة الشعور بالمنافسة بين الكاتبات، ويحقق حالة التعادل التى تجعل النساء تستمر ليس بدافع إغاظة المنافسات، فهذا لابد يؤدى إلى إساءة استخدام فنون الأدب بدرجة مؤلمة، وإنما بدافع الحصول على رضاء المجتمع واحترامه.. وهذا هدف مشروع، والمنافسة عليه مشروعة كذلك ، بل مطلوبة لصالح هذا المجتمع ذاته.. والآن ، ومساحة الورق تضيق مع كثرة ما أرى من الواجب أن يقال، أتقدم إلى كشف المنابع.. وهى مثل منابع الأنهار: النيل أو الأمازون مثلا، تتعدد وتتسرب، وتلتقى وتفترق بقوانينها الخاصة. إننى أدين إلى زمنى بأهم مقتنيات مخزن تجاربى البارودية الذى أشرت إليه.. فقد ولدت قبيل تأميم القناة، وحرب بورسعيد، ولكنى وعيت زمن النكسة، وبكيت رحيل عبدالناصر، وشهدت ما بعده من تغيرات، وكنت أمارس الكتابة الصحفية وأنا طالبة فى المرحلة الثانوية، والتحقت بجامعة القاهرة سنة كامب ديفيد.. وهذه جميعا أحداث جسام.. أما روايتى الأولى بعنوان (وجوه فى الزحام) وقد صدرت عام ١٩٧١ وأنا فى السابعة عشرة، فقد كنت أتوق إلى أن أكون فرانسوا ساجان العربية، أو الخليجية، ولكن: هل يتسامح المجتمع الخليجى بوجود فرانسوا ساجان صناعة محلية؟ هذا مستحيل، ولأنه مستحيل فقد جاءت الرواية، بريئة، قريبة المعانى.

وإذا كانت الرواية الأولى صدى لحلم التحرر من أسر الرجل، فإن الكتاب الثانى كان عن رجل، رجل يذكر فى تاريخ الكويت أنه عاش ولم يمت.. إنه الشيخ عبدالله السالم الصباح الذى أسس الكويت الحديثة، وأعلن الاستقلال وشجع تعليم المرأة، وأنشأ المؤسسات الدستورية التى ننعم بها إلى اليوم.. البداية أننى شاهدته.. كنت طفلة فى المرحلة الابتدائية، فى مدرسة سكينة بالشامية، قريبا من المدرسة أقيم احتفال إعلان الاستقلال، وخرجنا نحن أطفال المدرسة نغنى ونرقص أمام أميرنا فى ذلك اليوم التاريخى.. هل أقول إن هذه الذكرى ظلت تطاردنى وكأنها دين واجب الوفاء حتى ألفت كتابا وثائقيا عبرت فيه عن امتنان الكويت العظيم، لوالدها ومؤسسها العظيم .. عبدالله السالم؟

هناك رجال آخرون غير الأمير الوالد استوطنوا القلم والقلب، وفرضوا علاقاتهم على الضمير: أبى، الذى جمع فى تناسق مدهش جدية رجل الأمن وانضباطه ، وحرصه على نقل هذا السلوك إلى أولاده، وما فطره الله عليه من حنان طبيعى، وثقة بى غير محدودة، مع أننى كنت رقم ثلاثة بين إخوتى وأخواتى. ثم يأتى زوجى، وهو من أهل العلم، يكتب عمودا يوميا جادا، حادا، يسبب له ولى الكثير من المتاعب ، والكثير من الاحترام كذلك.. وقد تعلمت من علاقة الحب والزواج درسا أو معنى، يمكن أن تجد انعكاساته فى

مجموعتى القصصية (وجهها وطنى)، وسأصرح بهذا المعنى للمرة الأولى، فقد افترضت أن حب الرجل لمن ستصبح زوجته يعنى ـ بعد أن ينتقلا إلى بيتهما الخاص ـ أن يكون مسايرا لها، حريصا على تلبية رغباتها، يضعها فى اعتباره أينما ذهب أو فعل. ولكن الحقيقة كانت غير هذا، فالزوج الصحفى له سياسته، وحساباته، وضرورات عمله، ومطالب الصحيفة التى يعمل بها.. وهذا هو ما يحرص على تحقيقه .. وربما انتهى إلى موقف يوتر علاقات زوجه، أو يجعل الناس أو بعضهم يأخذ منها موقفا ما وهكذا، مع الزمن، تبدد الحلم القديم، ولم ينتصر الحب الذى كان قبل الزواج، بالضربة القاضية، اكتفيت، وأعتقد أن النساء الكاتبات بصفة عامة يكتفين مثلى بالتعادل بالنقط، من أجل الكتابة على الأقل.

لعل هذه النتيجة التى أفترضها ، أو أتصورها، ترمز إلى مفهوم المساواة بين الرجل والمرأة، وهو يؤثر بقوة فى الكتابات النسائية، الذى يرفضه عقلى كما ترفضه عواطفى هو أن تكون كتابة المرأة عن الرجل ثأرية، متأثرة برد الفعل.. فالعدل، والتعادل، هو الذى يدل على استقامة العلاقة.. وقد أرى أن هذا المعنى موجود كذلك فى عدد من قصصى فى مجموعة (وجهها وطنى). وبعد .. فهل يمكن أن تقول هذه الشهادة كلمتها وتمضى دون أن تتوقف عند تجربة أغسطس ١٩٩٠ بكل ما خلفت وطنيا على الكويت، وقوميا على تطلعات التضامن العربى؟ لقد عشتها بقهر ثلاثى، لما تعنيه كويتيا من عدوان على وطن مسالم، من جار يوصف دائما بأنه شقيق، ولما تؤدى إليه من شرخ فى التضامن القومى المتراجع المتوجع المتصدع، ولما أدى إليه هذا كله من زحف النفوذ الغربى الذى كان قد رحل أو كاد.. لقد عكفت مجموعتى القصصية الأخيرة (دماء على وجه القمر) على هذا الحدث الدموى المزلزل، كما واجهه الإنسان البسيط من عامة الناس، قد يكون صبيا، وقد يكون بدويا، وقد تكون فتاة تعمل فى موقع متواضع، أو تحبس نفسها فى بيتها تنتظر فارسها لتستمر حياتها المتموجة الهادئة.. فإذا بها فجأة فى منطقة رعود وبروق ودوامات هادرة.. فكيف يكون هؤلاء البسطاء فى مواجهة حدث دموى شديد التعقيد؟!

هل كان الجواب عن هذا التساؤل فى تلك المجموعة القصصية هو جواب تلك الشخصيات، أم كان جواب الكاتبة ذاتها؟

سؤال .. جوابه أن نعود لقراءة هذه الشهادة من أولها!!



الرواية تواصل اكتشافى

فؤاد قنديل

عندما كنت فى السادسة عشرة اكتشفنى الحب! نعم، فقد وقعت فى حب فتاة تكبرنى بثلاث سنوات، ويبدو أنها مالت إلىّ إلا قليلا.. وبحثت عما يقربنى إليها ويعيننى على غزو قلبها وامتلاك مشاعرها، فكانت البداية مع الشعر الذى تواءم مع حالتى الوجدانية، سواء فى مشاعرى مع الحبيبة أو مع الوطن، وكان آنذاك يعيش فى أواخر الخمسينيات فترة المدّ الثورى والقومى متحديا كل أشكال الاستعمار والاستغلال والتبعية، وكان مثلى يبحث عن هويته محاولا أن يثبت وجوده فى عالم الكبار.

على أننى، بعد سنوات قليلة استشعرت أن الشعر غير قادر بالنسبة إلىّ على الأقل على التعبير عما يخامر نفسى. وقد كان الواقع على المستوى الخاص والعام يتعقد يوما بعد يوم، وكنت أود القبض على الواقع وتفاصيله وتناقضاته، لذلك انتقلت إلى معالجة القصة القصيرة التى عثرت على أجلى صورها لدى يحيى حقى ويوسف إدريس والسعدنى ولطفى الخولى والخميسى ومصطفى محمود.

جربت كتابة القصة على مدى سنوات عبر محاولات تفصل بينها فترات متفاوتة من القرب والبعد بسبب الدراسة الجامعية فى الفلسفة التى بهرتنى وجذبتنى، وكنت قد عزمت على المضى فيها إلى آخر الشوط الأكاديمى، وشرعت بعد الليسانس فى الإعداد لرسالة الماچستير لولا حصولى على الجائزة الأولى فى عدة مسابقات قصصية أكدت لى أن الأفضل الاستمرار فى طريق الأدب، ومن ثم اكتفيت بما حصّلت من الفلسفة.

فى أعقاب هزيمة يونيو الثقيلة عانيت أحاسيس غامضة، وسيطرت على روحى انفعالات شتى ومتناقضة، بسبب حبى الشديد وإعجابى البالغ بشخصية عبدالناصر مقارنة بالتسيب البشع والاستهتار الذى أفضى إلى ما يشبه الضياع الكامل، ولم أستطع أن أكتب إلا قصة قصيرة واحدة، عندئذ فكرت فى الرواية، إذ أحسست أنها قادرة على احتضانى ولم أشلائى، وانتزاعى من حالة الفقد والخواء. كتبت بالفعل رواية (أشجان) عندما كانت المأساة كبيرة وحجرها الضخم فوق صدرى، والرغبة فى البكاء عميقة وآبار الدموع جافة..

ويبدو أنها أنقذتنى من لحظات ثقيلة وتعسة. وبدأت ـ وكأن حالتى توازى حالة الوطن ـ أهدأ تدريجيا وأتوازن مع كتابة القصة القصيرة التى كانت تنسجم مع حالة التشظى، وقد غرقت فى مستنقعها طوال سنوات عشر حتى قرب نهايات السبعينيات.

لم أخرج من هذه الحالة إلا مع انتفاضة الشعب فى ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ الذى أعلن بكل فئاته رفضه سياسة الاستلاب، وأكد بثقة وضراوة أنه لن يسمح تحت ستار نصر أكتوبر ـ وهو صانعه ـ أن يؤمر فيطيع وأن يحرم فيرضى، وأن يداس فيشكر أو يتحمل.

عندئذ عدت إلى الرواية، فكتبت (السقف) فى مواجهة القهر والحصار والضغط، وبعدها (الناب الأزرق) لكشف الاستغلال واستنزاف إمكانات الشعب، وعن حرب أكتوبر كتبت (موسم العنف الجميل) التى لم تكن بالتحديد تصويرا لها بقدر ما كانت محاولة لاستعادة آلياتها وروحها، واندفاع وجدية وإخلاص رجالها وتقديراً واستلهاماً لاعتمادهم الأصيل فيها على النفس فى مواجهة قوى أكبر ، ولم يكن الاعتماد فيها على السلاح وحده بل على العلم وروح الثورة المتفجرة فى كيان الجنود ضد الظلم بشتى صوره.

أعقب ذلك صدور رواية (عشق الأخرس) التى حاولت فيها مساعدة الأخرس، وقد خُلق ناطقا فى الرواية وفى الحقيقة، لكنه فقد نطقه خلال مسيرته لاستنقاذ روح أمته، وهو وإن فقد حرية الكلام وأدواته فلم يفقد الحس ولا البصيرة وهو يواصل بالحب والوعى فضح المفسدين الذين امتلأت بهم الجحور بعد حرب أكتوبر.

وجاءت (شفيقة وسرها الباتع) لتصور ما أصاب القرية المصرية من جراء سياسة الانفتاح الذى هددها فى الصميم شوّه ملامحها بآلياته النفعية البشعة وخلع عنها أردية القيم وألبسها الأقنعة ذات البريق الزائف.

عادت القصة القصيرة تطلب حقها فى التعبير ، وقد شهد النصف الثانى من الثمانينيات اهتماما بالقصة لم تحظ به الرواية، لكنى لم أستطع البعد عن الرواية بوصفها الوسيلة الأدبية المثلى لاستيعاب العالم والنفاذ فيه، ومحاولة استنطاق ما ورائياته والتحاور مع غير الظاهر للعيان. فالواقع المرئى يعرفه الناس ويشهدونه ويعيشونه كل يوم، لكننا بحاجة إلى الأسرار التى تحكم تناقضاته وتتخلل أحداثه سعيا إلى اكتشاف النسق الذى ينتظم مفرداته.

فى أوائل التسعينيات أصدرت روايتين هما (عصر واوا) وتتناول سلوك بعض قيادات الدولة التى شبعت من استغلال مناصبها وانتقلت لاستثمار ما انتهبته من المال العام للعمل فى مشروعات خاصة اتسمت بأقصى قدر من القذارة والضعة، وأثّر ذلك بشدة على مسيرة الأبرياء الذين يسعون للحياة بشرف، أعقبها رواية (بذور الغواية) لتعزف تقريبا على اللحن نفسه وتضرب الوتر ذاته، ثم جاءت مؤخرا (روح محبات) التى تناولت فكرة (السقف) نفسها وهى القهر والتسلط.

أما عن التقنية التى حازت ثقتى واطمأنت إليها ذائقتى الإبداعية، فلم يحدث أن شعرت برغبتى فى الاستقرار على تقنية بعينها؛ إذ لكل موضوع شكله وتقنياته، بل إن لكل موضوع ظروفه النفسية والفكرية

والثقافية المصاحبة، والحق أنى لا أشعر بالانزعاج من ذلك الوضع ـ لأنى بالقطع لست مسؤولا عنه ـ فبعد طول محاورة مع الموضوع الذى يكون قد ألح علىّ فأشرع فى بسط أطرافه والنفاذ فيه وتعرف قواه المختلفة وتوجهاتها وطبيعة الشخصيات الحاملة له وأبعاد الصراع بينها.. إبان تلك الفترة يتكشف الأسلوب الفنى اللائق بها من وجهة نظرى.

كتبت (أشجان) عام ١٩٦٨ بطريقة تعدد «الأصوات» أو تعدد الرواة مثل (ميرامار) و (الرجل الذى فقد ظله)، أما (السقف) و (الناب الأزرق) فاختارتا شكلا من أشكال اللامعقول الرمزى؛ إذا جاز هذا المصطلح، أما (عشق الأخرس) و (شفيقة) فقد اتخذتا أسلوب الواقعية الرومانسية وهذا ـ فى ظنى ـ شأن الموضوع وذنبه.

وجاءت (عصر واوا) و(بذور الغواية) فى إطار واقعية نقدية بها مسحة من اللامعقول، وأخيراً (روح محبات) التى حلقت فى عالم الفانتازيا وهى من التقنيات التى تقترب من روح الفن وروحى.

أغلب الظن أنى سأظل على حالى فى الانتقال دوما بين أغصان الأساليب، ومن غير الموثوق به إمكان استقرارى على أسلوب فنى محدد، أما المؤكد فهو غرامى باللغة العربية وجمالياتها، وسعادتى وراحتى فى استنطاقها وتفجير طاقاتها الإبداعية. وإذا كان ثمة جمال فى أعمالى، فاللغة لها فيه نصيب كبير، وهذا يحدث فى الوقت ذاته الذى ألحظ فيه تراجع الاهتمام بها لدى العديد من الروائيين وكتاب القصة.

إن المحاولات الدائمة لاكتشاف المزيد من جماليات اللغة وقدرتها على التصوير والتجسيد والتحليق وبناء عوالم وشرنقات تلف القارئ والواقع وتستهدف بلوغ أعماق روحه الشاعرة، لهو ـ فى زعمى ـ أحد المنجزات الأساسية للأدب العربى المعاصر إضافة لدوره فى اكتشاف الواقع والإنسان.

لقد وقعت الرواية فى نفسى موقعا حسينا، ووجدت فيها متنفسا عبقريا لمعظم ما يخالج نفسى من آمال وأحلام تعبيرية، إنها الصورة المثلى لمعانقة أفكارى وهى سبيلى الحميم للتواصل مع الواقع، وخلالها تتاح الفرصة لكل أشكال وتقنيات البوح ولا نهاية لما تأمله من طموح.

لقد ارتبطت بها ارتباطا عضويا وحياتيا حتى إنى لأنظر إلى أغلب الأمور بعينيها، وكثيرا ما أفكر دائما فيما يمكن أن يلبى حاجاتها.

وبعد:

فليس من قبيل المبالغة أن أقول إن الرواية العربية ـ لو منحناها الكثير من ذواتنا وثقافاتنا وإمكاناتنا، بالتشجيع والتجديد والنقد والمزيد من التجريب ـ لقادرة على أن تسهم بقوة فى إعادة تشكيل وجدان وفكر الإنسان العربى.

إن الرواية يجب أن تتقدم منظومة الفنون والآداب، بل العلوم أيضا فى مسيرة التنمية والتطوير وتحقيق نقلة حضارية تسمح بفك قيود المواطن العربى وإطلاق طاقاته الخلاقة وحرياته فى إطار متوازن ومنسجم من القيم النفعية والجمالية والإنسانية.

لقد اكتشفنى الحب وقدمنى إلى عالم الأدب الساحر، وجاءت الرواية لتعيد اكتشافى وتقدمنى إلى الحياة والأحياء، وهى قادرة على أن تعيدنى دائما إلى عالم الحب الذى لاغنى للبشر عنه.

الدلالة القصصية للغة

فؤاد التكرلى

هذه المداخلة تقع على حافة النقد الأدبى؛ فهى ليست بحثاً نقدياً متكامل الجوانب، ولا محض تأملات ذاتية فى الأدب؛ بل هى بين الاثنين، أفكار نقدية شبه منهجية. انبعثت فى الأساس من تجربتى الشخصية فى الكتابة القصصية، هذه التجربة التى امتدت على مدى خمسين عاماً وتراوحت بين صعيدى الأقصوصة والرواية.

وكما تعلمون، فلقد بدأ توغل الأدب القصصى الغربى فى ساحة الثقافة العربية منذ أوائل القرن العشرين، وازداد اتساعاً فى العقدين الثالث والرابع منه، مع تمكن هذا الفن من نفوس القرّاء والأدباء على حد سواء فى العقود التى أعقبت الحرب العالمية الثانية، انتشرت ممارسته بين الأدباء العرب، واتسع إقبال القرّاء عليه، بحيث صار الفن القصصى ـ الغريب فى الأصل عن تراثنا ـ فناً أدبياً معترفاً به بين فنون الأدب العربى الأخرى.

ثم ازدادت مكانته ارتفاعاً بعد أن تُوّج أحد كتّاب القصة العرب بجائزة نوبل لسنة ١٩٨٨ . إن منح الأستاذ نجيب محفوظ هذه الجائزة العالمية الرفيعة عن مجموع أعماله الروائية هو ـ عدا كونه اعترافاً عالمياً بمكانة هذا الأديب العملاق ومكانة الأدب القصصى العربى ـ تحميلٌ لكل الكتاب العرب مسؤولية الاستمرار فى تطوير هذا الفن وتزويده بدماء جديدة.

وفى الواقع، لم يواجه الأدباء فى العالم العربى هذا الفن الوافد دون قلق وشكوك وتبريرات ومحاولات للعودة به إلى التراث؛ وكانت تلك أحوالا طبيعية ترافق، غالبا، عملية سلوك طرق جديدة فى الفن والأدب.

إضافة إلى ذلك، كانت هنالك مشاكل تقنية تزداد مع مرور الوقت وتقف فوقها جميعاً مشكلة كبرى هي مشكلة الهوية العربية، أو بتعبير آخر كيف يمكننا، نحن الكتاب العرب، أن نؤسس لفن قصصى ذى مستوى رفيع عالمياً ويحمل فى الوقت نفسه، وبشكل من الأشكال، سماتنا الخاصة وهويتنا العربية؟

لقد تأكد لنا، عبر السنين، أن هذا التساؤل لم يكن ترفاً، بل هو عصب الفن وأساسه؛ ذلك أن ممارسة الكتابة لا تعنى شيئاً بالضرورة؛ فقد تكون عملاً عشوائياً. وقد تستمر، بعشوائيتها هذه، طوال العمر؛ حتى يتدخل عنصر آخر فى الأمر، فيحيل هذه الممارسة إلى فعل منظم ذى هدف فنى معلوم.. ذلك هو النضج الفنى. إن الحديث عن النضوج الفنى، طويل ومعقد بعض الشئ، وقد يؤدى بنا إلى الدخول فى تشعبات الفن القصصى وطرقه وأسسه السليمة، وغير ذلك مما قد يطول شرحه ومما قد أكون غير قادر عليه فى الواقع. ما يهمنى هو أن أعرض بعض الأفكار فيما يخص مشكلة واحدة من مشاكل الفن القصصى، وهى التى وجدتها ذات خطر وأعنى بها مشكلة اللغة.. مشكلة البحث عن اللغة العربية التى هى لغة الفن القصصى؛ ولا أقصد اللغة التى تصلح للفن القصصى أو التى تلائمه أو تنسجم معه. كلا، بودى أن أتحدث الآن عن لغة الفن القصصى ثم بعد ذلك عن الدلالة القصصية لهذه اللغة.

هنالك، فى اعتقادى، مرحلتان فى عمر الكاتب القصصى فيما يخص علاقته باللغة؛ الأولى حين يحس إحساساً مركباً، خلال ممارسة الكتابة، بأن اللغة تضيّعه والثانية حين يدرك ـ بعد النضوج ـ أن اللغة صارت معه ولكنه ضائع لأسباب أخرى.

فى المرحلة الأولى يجد الكاتب أن وسيلته اللغوية التى ورثها ونشأ عليها، تزوغ به عن الطريق الموصل إلى هدفه الفنى. إنها لغة لم تُشذّب ولم تصقل كما يجب؛. إذ لم يفكر الأسلاف باستعمالها على هذا المستوى لتحقيق غاية فنية لم تكن معروفة آنذاك؛ فهى، والحالة هذه، متاهة من رمال متحركة، تسيطر عليها قوى مجهولة توجه قلم الكاتب أغلب الأحيان وتقوده كما تشاء هى لا كما يريد. وخلال هذه الفترة من الضياع والمعاناة والشكوك التى قد تطول قبل بلوغ النضج، يتبين فيها الكاتب أن نوعية الكتابات التراثية لا تعينه كثيراً؛ حتى الأعمال التى يُشتَم منها رائحة الفن القصصى لاتفيده على المستوى اللغوى المطلوب، فليس واقعياً فى الوقت الحاضر أن نتبنى لغة التراث الموجودة فى كتب الأخبار أو فى الخطب والرسائل أو تلك الموجودة فى المقامات، و(كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة)؛ إذ إن كل هذه اللغات خاصة بزمانها أولا، وهى ثانياً ذات دلالة قصصية ضعيفة إن لم نقل منعدمة.

إن البحث عن لغة الفن القصصى حين لا يسعفنا التراث، لابد، منطقياً، أن يكون فى معرفة ماهية هذا الفن أولاً، وما أهدافه وقابلياته الممكنة ثانيا.

والآن. ما الفن القصصى؟ وما أهدافه؟ وبأية طريقة يحققها؟

لقد عرّفه البعض بأنه فن لغوى؛ وفى ظنى أنهم مخطئون، فهذا الفهم سيجعلنا نواجه بعض العقبات وننتهى بعدئذ إلى باب مغلق أو شبه مغلق؛ ذلك أن من تبعات هذا التعريف أن تتراجع مهمة الإيصال إلى الدرجة الثانية أو الثالثة، لتصبح اللغة هى الأساس والهيكل والهدف. وبتراجع أهمية الإيصال، ومن بعدها

التلقى، تتضخم اللغة تضخماً مرضياً وباستمرار، وتأخذ بابتلاع ذاتها لتوليد لغة أخرى، تقوم هذه أيضاً بعملية ابتلاع وتوليد ثانية وهلم جرا.

إن الأخذ بهذا المفهوم الخاطئ يصيّر من الأدب القصصى، كما هو لدى البعض، هياكل لغوية فارغة، ذات مداخل ومخارج أفعوانية؛ فليس هنالك بداية لأى شئ ولا يمكن بالطبع أن ننتظر نهاية ما.

إذن، فالفن القصصى ليس فناً لغوياً بهذا المفهوم مثلما النحت ليس فناً رخامياً؛ ذلك أن الفنون، كما نعلم، تستخدم موادها الخام من أجل صياغتها بهدف الوصول إلى غاية جمالية أسمى، موجهة بالأساس إلى ذهن المتلقى ودخيلته وذوقه. لهذا، أجد من الأصح فى تعريف الفن القصصى، أن نقول بأنه فن يتخذ من اللغة وسيلة للإيصال والتأثير، بهدف بناء عالم متحرك فى مخيلة القارئ، مستغلاً، لتحقيق هذا الهدف، ديمومة القارئ النفسية من أجل إمتاعه وإغناء حياته.

إن مثل هذا المفهوم للفن القصصى يمنح الكاتب حرية باتجاه معين ويضع له الحدود التى تحفظ له جهوده من الضياع ويفتح أمامه، فى الوقت نفسه، طرق التجديد المشروعة.

واسترسالاً مع هذه المنطلقات. يمكننا أن نأخذ فن الأقصوصة مثالا أساسياً ومهماً للفن القصصى عموماً ونطبق عليه ما أسلفنا من مفاهيم. إن كاتب الأقاصيص يجد نفسه. بالضرورة، يعمل ضمن حيز محدود، تحسب عليه فيه، لا الجمل أو الفقرات فحسب، بل الكلمات المفردة أحياناً. فإذا ما ركزنا على لغة هذا الفن وأكثرها تحقيقاً لغايته باعتبارها وسيلة للتأثير، لوجدنا بأن ليس من الممكن تقديم نموذج أو طريقة خاصة فى الكتابة؛ فهذا أمر تعليمى وهو يجانب روح أى تنظير جدى.

من جهة أخرى، بمقدورنا أن نصف هذه اللغة ونحيطها بدائرة ونشير إليها بإشارات يفهمها من عانى فى البحث عنها.

يبدأ الخلق القصصى منذ الجملة الأولى، إن لم نقل منذ الكلمة الأولى، فى الأقصوصة. فالمجال ضيق كما قلنا ولايمكن إضاعة الوقت فى استرسال غير مجدٍ أو فى تلاعب لغوى. وعلى هذا، فالبداية تسعى بالتوجه البسيط والمباشر لإحداث أثر فى مخيلة القارئ أو لما يشبه الصورة. وفى ظنى، أن لغة مثل هذه يتوجب أن تكون لغة شفافة مصفاة، يجرى ما أمكن إضمار معناها النفعى من أجل إبراز دلالة فيها ضمن التركيب القصصى. إنها لغة مصهورة لتحقيق هدف محدد؛ وهى إذ تلتزم غاية البساطة والانمحاء أمام بصر القارئ، فذلك من أجل أن تتسلل برفق إلى دخيلة نفسه ومخيلته دون عائق من لفظة غريبة أو صياغة معقدة.

إن النجاح فى إحداث هذا الأثر هو بحد ذاته عملية سحرية فذة، تُستخدم لتحقيقها قابليات الإنسان الرائعة للتخيل والتركيز وتمثل الإشارات وانفتاح الذات الزمنى؛ فمن علامات ملتوية على الورق تُشاد أعجوبة خلق فنية تتجاوز هذه العلامات بمراحل.

وبمقدار العناية التى عملنا بها على خدش ذاكرة المتلقى بتأثير معين، يقتضى منا أمر الاحتفاظ بزخم هذا التأثير واستمراره عناية أكبر؛ فالصورة الأولى الناتجة عن التأثير الأول، إذ تتبعها صورة أخرى وثالثة ورابعة، يمكن أن تسمح بتكوين سلسلة من التأثيرات المصورة، تتحرك تلقائياً بإرادة القاص فى نفس القارئ.

إن القارئ/ المتلقى، والحالة هذه، يمر بتجربة إبصار من نوع خاص وفريد جداً، وهو يشاهد ويعيش من الداخل، فى الآن نفسه، أجواء الأقصوصة وبواطن الشخصيات.

ولا نغالى إن افترضنا بأن هذه العملية ذات الأبعاد الفنية، لا تنتهى بانتهاء الأقصوصة، فالقارئ الذى مر بعملية الخلق هذه بوصفه طرفاً ثانياً، لابد أن يتبقى فى نفسه منها ـ ولأمد طويل ربما. معنى ما أو نغم مبهم أو ذكرى.

ومن الواضح أن هذه النتيجة قد ارتبطت مباشرة باللغة وبالطريقة التى استعملت فيها، فاللغة التى أشرت إلى بعض مواصفاتها تسعى هنا وبانتظام لإحداث تأثير معين فى نفس القارئ، فهى لغة ذات قصد فنى وهى بالتالى لغة ذات دلالة قصصية. وعليه، فإن الدلالة القصصية هى، ببساطة، الاستعمال الفنى الهادف للغة بحيث تنسى هذه اللغة عموماً وتبرز منها المؤثرات لتعمل عملها.

تبقى هذه المفاهيم الفنية المتعلقة بالأقصوصة ذات قيمة ومفعول حين نعالج معنى الدلالة القصصية للغة فى العمل الروائى.

من المعروف، أن الاختلاف بين الأقصوصة والرواية لا يقتصر على عدد الصفحات وعلى سعة مساحة الأحداث التى تتناولها الرواية وكثرة الشخصيات والعقد فحسب، بل يحسم الفرق بينهما ذلك التطور فى العمق الذى ينتاب شخصيات الرواية عبر مسيرتها الحياتية على المستوى الفكرى والنفسى والعاطفى.

وإذ تكون الرواية بميزة الخلو من التعقيد، فإن اللغة القصصية لا تستطيع أن تكتفى بالتأثيرات الصورية المتتابعة التى تلائم الأقصوصة. ذلك أن هذه العملية، كما بيّنا، تحتاج إلى جهد من القارئ يستحسن ألا يطول بحيث يتبعه ويولّد لديه رد فعل عكسى.

لهذا، يقتضى علينا استكمال البناء الهيكلى للرواية وإدخال عناصر أخرى تنسجم مع هذه المؤثرات وتقوّيها وتفيد منها.

ومع أن الدلالة القصصية للغة تبقى هى نفسها كما رأينا فى كتابة الأقصوصة باعتبار أن الرواية، أساساً، هى أيضاً تشييد بناء فى نفس القارئ، إلا أن ضخامة هذا البناء وامتداده الزمنى يوجب توزيع المؤثرات الصورية لتصير ركائز للهيكل العام، تنغرس نظرياً فى نفس المتلقى بوصفها مستوى أول، ثم يجرى ملء الفراغات فيما بينها بخامات حيوية لها صلة بالجو القصصى وبشخصيات الرواية. وبالنسبة إلى الخامات الحيوية هنالك على سبيل المثال الأفكار وأشباه الأفكار والتأملات والانطباعات والانفعالات ومجرى الشعور واللاشعور والحوار وغير ذلك. إن هذه العناصر تساعد بتفاعلها مع المؤثرات الصورية على تحريك مسار الرواية باتجاه معين، تخضع فيه الدلالة القصصية اللغوية لهدف الكاتب الأساسى والعام؛ فبالرغم من التباعد الظاهرى لهذه الخامات عن المؤثرات الصورية إلا أنها، فى الحقيقة، تسير بمحاذاتها وتحفظ لهذه المؤثرات حرارتها وحيويتها.

بعد ذلك، ومن نتيجة اشتغال الخامات مع المؤثرات واندماجها معها يتكون، بالضرورة، مجرى روائى عميق يتقدم فى تحرك محسوب ليضع الحدود النهائية للرواية.

إن تأسيس هذا المجرى فى نفس القارئ والمحافظة على دوام الشعور به حتى النهاية، يعنى، بالدرجة الأولى، أن الدلالة القصصية للغة فى الرواية قامت بدورها.

دون مناقشة التقنية الروائية المطبقة، يمكننا أن نعتبر هذه الحزمة أو المجرى اللغوى ذا المستويات المتعددة، معبّراً عن عالم الشخصية الروائية؛ وهو، بهذه النظرة، عالم لغوى متشخص يملك أن يتحرك بميزان نحو هدف فنى، ويبنى، فى الوقت نفسه، هيكل الرواية العام؛ بمفرده أو بمشاركة من عوالم شخصية أخرى؛ وإذ تتلاقى هذه المجارى من العوالم اللغوية المتشخصة وتتقاطع وتتقدم عبر الزمان لتضع اللمسات الأخيرة للبناء الروائى، يكون للدلالة القصصية اليد العليا فى نجاح عملية الخلق الفنية.

إن كل هذه المحاولات اللغوية تسعى إلى إدماج القارئ فنياً فى جو الرواية ووضعه وسط عالمها وبجوار شخصياتها؛ غير أن مسافة ما تبقى فاصلة بين الاثنين؛ ذلك أن هذه المحاولات هى وسائل فقط من أجل إتمام لقاء حميمى بين وجودين مختلفى الطبيعة خلال زمن معين.. وجود القارئ المادى الصلب من جهة، ووجود الشخصية الروائية الأثيرى المحاط بالشبهات من جهة أخرى. وبسبب هذا التناقض الذى لامناص منه، يصبح نجاح الإنجاز الروائى عملاً خطيراً وجاداً على أكثر من مستوى.

إن الساحة الروائية أوسع من أن تحدها حدود، وأكثر غموضاً من أن تستجلى بالكامل خلال جيل واحد. ولقد وجدت أن «المعرفة الروائية» قضية تسوّرها الشكوك من كل جانب؛ ويخيل إلىّ، من جانبى، أنكم لم تطمئنوا تماماً لكل ماكنت أحدثكم به منذ بعض الوقت؛ وبقدر ماتبدو هذه الأمور طبيعية، بقدر ما تصير باعثة على زيادة البحث وزيادة الحماس؛ فالمعرفة الروائية إشاعة غير مغرضة؛ إنها موجودة ولكن بخفاء. ذلك أنها ليست من العلم فى شيء، بل هى فن من الفنون؛ والفن، عادة، يخفى أسراره قدر المستطاع؛ غير أن كل هذه الإشكالات لن تخفف من سعير البحث عن هذه المعرفة الروائية، وعن محاولة الإمساك بمقاليد الفن الروائى.

وفى الحقيقة، أردت شخصياً وأنا أتكلم هكذا عن غموض ما يُفترض ألا يكون غامضاً، أن أتوصل إلى شرح مرحلة أخرى من مراحل الدلالة القصصية تتصف بأنها غامضة بامتياز. إنها مرحلة انصهار اللغة بصورة تامة من أجل إعادة تشكلها بمستوى دلالى خاص ذى اتجاه واحد، ينبع من ذات شخصية معينة ويعبر عنها؛ غير أن طريقةالتعبير هنا، فى هذا المستوى الذى يفلت من التعيين الدقيق، ليست هى الطريقة السردية المألوفة. إن اللغة، المتشكلة بلباس خاص، تبث خطاب إنسان متشخص؛ خطاب يفيض من ذاته ويدل عليها دلالة أكيدة ولكنها زئبقية، إنها لغة تعج بموسيقى هذه الذات وبمنحنيات الأفكار عندها وانطلاقاتها وتناقضاتها، وتتردد فيها التأملات وأصداء الأفعال المجنونة، وتضم، على الدوام، عواطف القلب والرغبات المكبوتة والتحديات وأفعال الانسجام، إنها خطاب وليست أسلوباً.

وبسبب الخفاء المقصود لدلالة اللغة القصصية، يُساء فهم مثل هذه الأعمال الروائية؛ ذلك أن ما يظهر على السطح لايدل على الأعماق فى الحال؛ ويتوجب على القارئ هنا أن يقرأ النص قراءتين، أو بالأصح أن يتجاوز «واجهته» ليغوص باحثاً عن إشارات وآثار ذلك الإنسان المختبئ خلف الدلالات.

إن الاكتفاء باللغة السردية المعروضة، فى مثل هذا النمط من الروايات، لا ينفع فى الوصول إلى حقيقة العمل الروائى ومعناه النهائى؛ لسبب بسيط واحد هو أن هذه الحقيقة وذاك المعنى يستقران، لا فى اللغة، بل فى دلالاتها القصصية؛ فالدلالة القصصية للغة تكوّن جزءاً من الشكل الفنى للرواية.

إن الاجتهادات والتخريجات النظرية فيما يخص مناهج النقد الروائى وتطبيقاته فى العالم، لا يمكن أن تنتهى أو تقف عند حد؛ ولقد اطلعنا على أعمال روائية ذات منحى غريب لا يمت بصلة واضحة إلى هذا الفن، أنجزها مؤلفوها وهم يطبقون، فى اعتقادهم، نظريات حديثة فى أسس الرواية. ولا يمكن بالطبع أن نلومهم أو ننتقص من قيمة محاولاتهم ماداموا مخلصين؛ فلكل مجرب نصيب من الصحة والخطأ. إلا أن الأمر المرفوض على المستوى النظرى والتطبيقى هو التراكض العبثى وراء الجديد بكل ثمن ولو على حساب احترام قواعد الفن؛ ففى اعتقادى، أن المجددين الأصلاء للفن الروائى هم المجددون ضمن حدوده والمطورون لهذه الحدود، بحيث تستوعب وتنسجم مع الأفكار المعاصرة وتسمح ــ فى الوقت نفسه ــ للأشكال بأن تتكون بصور جديدة خصبة.

إن هذا الموقف لا يمثل اتباعاً أعمى للتقاليد القديمة، بل هو احترام مبنى على الفهم لطبيعة الفن الروائى ولقوانينه التى أسستها ورسختها شوامخ الأعمال الروائية على مدى القرون الماضية.

وبالفهم العميق للقوانين الفنية ثم احترامها عند التطبيق واحترام الأعمال الروائية الأصيلة ومؤلفيها، يمكننا أن نجدد وأن نعثر على صور أنفسنا المعاصرة فى فنٍ قصصى يحمل هويتنا الحقيقية.





الحلم والكابوس: الرواية والتشظى!

فوزية رشيد



[١]

فى لحظات القلق القصوى من مخاوف توجيه ضربة عسكرية للعراق وتقديم المنطقة كلها على مذبح التقسيم والتشرذم والشتات، وفى إطار الكوابيس المرهقة حول المستقبل العربى، جاء سؤال الكتابة الإبداعية والكتابة الروائية على وجه التحديد مرة أخرى ليطلّ بقلقه الخاص حاملاً كل راياته المؤرقة فى محاور كثيرة تفجرّت أثناء مؤتمر الرواية العربية الأول.

بين الرواية والضربة العسكرية تضاءل القلق الفنىّ وتعملق القلق السياسى، وسافر القلق بين عالمين لتختصر مسافة التلاقى بين زمن الإبداع وزمن السياسة، وليصل إلى سؤال الجدوى من الكتابة الذى يحمل تشظّيه الخاص لدى كل المبدعين فى مشهد التشظىّ العربى العام والانكسارات الكبرى المتلاحقة. ليس الأمر لعباً بالكلمات، وإنما حين يخرج المبدع من عباءة السياسة إلى فضاء الكتابة فهذا يعنى أنه خروج فقط من الضيق إلى الاتساع؛ حيث الكتابة ترتحل فى كل الأسئلة بما فيها السؤال السياسى، ولكن من رؤية الفنىّ أو الإبداعى وليس من ضيق السياسى.. إنه الفن يفجرّ كل الشظايا ويلتحم بالتفاصيل اليومية دون أن يضيع فيها، ودون أن يدّعى أنه يبشر بإجابات جاهزة لكنه يختصر كل عوالم القمع فى أيقونة مضادة هى الرواية. وإذا كان المنفى هو قدر الكتابة والكاتب؛ لأن الكتابة فى حدّ ذاتها غربة والمبدع غريب حتى حين يكون داخل وطنه، فهنا يأخذ الجرح أبعاداً أخرى بالرحيل، والإضافات تحتمل أشكالاً لا نهائية من الالتحام بالحياة دون أن يكون بينها مايشى بالفرح المجانى، لأنه لا يوجد فرح ينبع من انتصارات شخصية صغيرة فى ظل هزائم الأوطان الكبيرة،

بل فرح مضمخ بالدم حتى لو جاء من فعل الكتابة ولذّة الفعل الفنىّ بعد الانتهاء منه.. لحظتها لا يعود للمسميات معانيها المعتادة، وإنما يتحوّل كل شئ إلى وجه الوطن، والوطن لم يعد رقعة المكان الضيق الذى ولدت فيه، وإنما ذلك الفضاء الفسيح من امتدادات الجغرافيا والتراث والتاريخ والتكوين النفسى والثقافى لكل العرب، يصبح الوطن بمعناه الحقيقى ممتداً من أقصى المشرق (الخليج) إلى أقصى المغرب (المغرب العربى)، وتصبح البحرين بالنسبة إلى هى العين المفتوحة على أوجاع وأحلام هذا الانتماء الواسع دون لافتات إيديولوجية أو سياسية، إنما شعور قومى مثل حركة الدم وصعود الشهيق والزفير، تتضاءل المسافات والمساحات فيه وإذا بنا مسكونين بكل الخرائب التى بدأت عناوينها فى وطن المولد وكبرت فى وطن الانتماء، وشملت عذابات الجروح المفتوحة والنزيف المستمر فى العراق والجزائر وليبيا والسودان وفلسطين والصومال ولبنان، وراهنت بشئ من المكابرة على مصر وسوريا كآخر القلاع العربية التى يراد اقتلاعها من دمائنا. تتلاقى معاً العيون فى ثرثرات خاطفة أو منكسرة أو يائسة على مقاعد المقاهى والمؤتمرات والمطاعم، حين يجتمع المثقفون العرب حاملين نبض قلوبهم بدقّاتها المرتبكة، وتتحاشى العيون لحظتئذٍ قنبلة موقوتة من الضجر والسأم المزمن من رياح السياسة مراهنين على الكتابة والرواية بالذات. وحين ترتبك بوصلة المثقفين فى عاصمة العرب الثقافية يرتبك كل شئ، وحين تشير بوصلة الوعى إلى الاتجاه الصحيح ينبثق بصيص النور مرة أخرى فى القلب الصغير الممزق بين الجبهات والامتدادات العربية كلها، لتطلّ إشراقة خاصة أن للكتابة جدوى وأنها الخلاص ويطلّ السؤال المؤرق: لماذا انشغلتُ كل هذا الوقت فى خريف الغضب المسموم، ولماذا أخذت الكتابة شكل الصحافة ووجهها أكثر (رغم اضطرارى لها) ورغم أنها لا تتيح إلا الأسئلة البديهية الأولى، فيما العمق يغيب ولا يحتمله إلا العمل الإبداعى والعمل الروائى على وجه التحديد؟

وفى زمن تساقط الأقنعة كلها ينبت ريش آخر لمراوغة الأقنعة ذاتها حتى لو جاءت بأشكال تنكريّة أخرى؛ فالضبابية والعتمة تزداد بالنسبة إلى الزمن العربى، وسؤال القلق الوجودى والسياسى والإبداعى يدخل فى مشهد البانوراما العريضة من متتاليات القمع والسجن والمنفى والقهر الدائب والانكسارات الداخلية والقادمة من انكسارات الأوطان الممزقة... معاً تتسّع التفاصيل وقد تتألق بشماتة وهى تأخذ أبعاداً كرنفالية عصرية لكنها مموهة ولا جدّة فيها، يصبح السجن فى الداخل والمنفى يتسّع ليشمل كل الأمكنة بما فيها وطن المولد، وتبدأ لعبة أخرى تمارس سطوتها على العقل هى لعبة الزمن العربى، هذا الزمن الدائرى الذى يعود إلى نقطة البدء دائماً ولو بعد حين.

تتغير الديكورات السياسية والاجتماعية والنفسيّة، ولا يتغيرّ جوهر الصراع فيها بين القامع والمقموع، بل لا يبتعد كثيراً عن أسئلة القرون الماضية التى مازلنا نطرحها كأنها أسئلة هذا العصر وبنت اليوم الذى نعيشه... كان هذا ما خلصتُ إليه فى روايتى (تحولات الفارس الغريب).

جاء المؤتمر الأول للرواية العربية يبحث عن الخصوصية فيما الزمن السياسى أضاع كل خصوصيته وهو يبحث عن السلام فى خيمة الحرب الصهيونية، وفيما أيضاً يتمزق الأدب العربى بين الميل إلى العالمية والانجذاب نحو الخصوصية، بين النظريات الغربية فى السرد والتراث العربى الملئ بالإمكانات المفتوحة لسرد مغاير وخاص، كان الوجود العربى يتمزق بحثاً عن وجوده ويتخلفّ كثيراً عن أسئلة الثقافة العربية التى لا يتمّ الإصغاء إليها جيداً وأسئلة الكتابة رغم علاقتها المتناقضة بالحداثة الغربية وبالتفرد العربى، فيما يحدث كل ذلك على آخر الجبهات الباقية وهى الجبهة الثقافية كما يقول (منيف) فإن الزمن السياسى العربى يكثفّ آخر

أشكال تمزقه بين متطلبات الشرعية الدولية الزائفة والمصابة بالشيزوفرينيا، ومتطلبات المصلحة العربية وطموح البشر الطيبين فى الشعوب العربية. ويتأرجح القدر الشخصى بين فعل الكتابة الأدبية وجدواها وفعل الأحداث والوقائع السياسية الساخنة المتلاحقة فى كل الجسد العربى جغرافيا، ليطلّ تقسيم هذا الجسد من سماء من نطلب السلام معهم بدءاً بضرب العراق عسكرياً وتمزيق البقية فيما بعد، وصولاً إلى هدف إمراض الشعوب العربية بجحافل الجراثيم والكيماويات التى يراد تفجيرها فى المنطقة، ولم يتحصّن ضدها إلا الشعب الإسرائيلى، ثم يأتى البيان البليغ فى ختام الحفل الدموى على أن الكارثة البيئية حدثت بفعل مخزون العراق الذى تمّ ضربه!

لقد أكمل العمر الإسرائيلى دورته الأولى ببلوغ حلم هرتزل المائة عام، ولم يعد فى الوقت متسعٌ إلا بإيصال الحلم إلى نهاية مسافاته وتحقيق الوعد النورانى بالسيطرة على الجسد العربى المنتهك من النيل إلى الفرات.

وأمام هذا المشهد الخارجى للقمع المبحر فى الداخل يقف المشهد الآخر وقد أكمل كل ديكوراته للعرض الساخن: فكل الأنظمة سواء... ذات القبلية وذات العشائرية حتى لو تزينت بألبسة مختلفة، ومشروع قتل الفكر العربى يسير وئيداً ليبلغنا نحو حتفنا معاً فيما يضاف إلى الديكور المتغيرّ جدول الديكورات الثابتة، من بلاء الفقر والتبعية والجهل والأمية بوجهيها التعليمى والثقافى، لنرى فعل كل ذلك متجسداً فى وسائل الاتصال والتكنولوجيا الحديثة التى يتمّ استخدامها هى الأخرى لمزيد من الإفقار الإعلامى والإفقار الثقافى المتعمدّ.

بين هذا وذاك يزداد عدد الشعراء والروائيون، بل يتحول عدد من الشعراء والنقاد إلى روائيين مضافين إلى القائمة، ويصبح زمن الكتابة الخاص مختلطاً بزمن السياسة المتشظى وزمن النظام العالمى الجديد، حيث العولمة وجه آخر للهيمنة، وتتشابك الاختراقات؛ تلك القادمة من الداخل (التطرف والانغلاق الفكرى)، والأخرى القادمة من الخارج (الانفتاح الفكرى)، ليصبح الزمن زمناً روائياً عن جدارة، ولتصبح الثقافة والرواية هى الفعل المضاد القادر على استيعاب كل الشحنات والانقسامات وألوان القمع وفعل التشرذم العربى القديم والجديد، وليطلّ سؤال المستقبل العربى ومستقبل الثقافة العربية ملحاحاً، ولكنه منكمش فى قلق الروائيين وذواتهم وهم يلهثون خلف الوقائع والأحداث، سواء تلك المختمرة منذ الأزل أو تلك التى فى طور الاختمار لتعيد الأسئلة دورتها ودورانها، فلا يقين بشئ وإنما هو الشكّ القاتل يهيمن على وجه الوطن الكبير ويرتحل منه إليه... هذا الوطن الشائك والممزق بين مناخات الأزمان كلها حتى البائدة منها تخيمّ على ارتحالاته نحو المستقبل أوجاع لا أول لها ولا آخر، تلك الأوجاع والانكسارات تعيد صياغة نفسها مرات ومرات، ولا تجد بديلاً فى كل مرة إلا فى العيون المحدّقة للثقافة وللفكر وللإبداع والرواية بالذات التى باتت تمتلك أوسع العيون وكل الوسائل، وهى تحدقّ فى الفتاوى الفقهية مرة والسياسية مرة والانكسارات مرات ومرات.

[٢]

ولكونى امرأة وكاتبة من الخليج، من البحرين تحديداً (رغم خصوصيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية عن بقية دول الخليج)، فإن العيون المحدّقة ترى كيف تمّ تحويل وجع وعذابات أناسه الطيبين حتى منتصف هذا القرن إلى ما سمى بتشوهات الحقبة النفطية، وها هى الثروة الروحية تتحولّ إلى خواء، والثروة الماديّة إلى أصابع تدمير، والحقبة إلى عمارات وبنوك واستهلاك ومخبرين. ورغم كل «البرستيج» الظاهر للعيان فإن تحته يقبع غول لا يشبه إلا نفسه.. غول يأكل الفكر المستنير ويقضم أصابع أطفال يمسكون بزهرة وحلوى وكتاب. يأتى

التحديق ليرتّد ضدّ صاحبه (الذى هو أنا هنا)، حين تتوزّع أدوار الكتابة والسياسة ضدّ كل أشكال الجمود والتخلف السياسى والاجتماعى والنفسى، خارج أطر المهادنة أو التدجين أو المراوغة أو التملقّ فى محيط (هو عربى عام على أية حال) يدعو كل مواطنيه (الصالحين)، إلى كل ذلك أو بعضه، ويدعو إلى قبول الاستلاب ليتمّ الاعتراف بك وحين ترفض لا يبقى إلا الرحيل ليلتقى منفى الوطن مع منفى العروبة فى معاناة خاصة تشفّ وتحدّ، تتوغل وتصدم وتصطدم بكل مخلفات الإرث العربى المتداول والمسلط على رقاب المتمردين، حتى تصبح الجغرافيا (الخليج هنا) تهمة وتتلاقح أشكال الفساد السياسى والاجتماعى والنفسى للمواطنين العرب رجالاً ونساءً، ويختلط فى الأذهان خليج النفط بخليج التمرّد والإبداع والكتابة وتتقلصّ المسافات بينهما لتلتقى فى بؤرة جديدة من المنفى والغربة فأنت شريد هناك وشريد فى كل مكان، شريد فى الماضى وشريد فى الحاضر.

***

يُضاف:

حين قلتُ مرة: لا ذنب لى فى أن أنتمى إلى جنس المرأة...هذا الكائن الذى تداولت الأسطورة والحكايات الشعبية والخرافات والأقاويل وأمراض الثقافة صورته (على أنه شئ) ينتمى إلى جنس الثعابين والسحالى والشياطين، ولستُ مسؤولة عن كل ذلك لأنى ببساطة حين أنبش فى هذا الداخل الإبداعى وأنبش فى الذات لا أجد إلا كل ما يمتّ إلى صفات الإنسانية العليا من حب وتطلع إلى الحق والعدالة والجمال والحنو والبحث عن الفرح الضائع.

المطلوب الآن تجاوز إرث التربية المشوهة والمرتبطة بإرث تلك الصورة السلبية والدونية عن المرأة، وتجاوز الذات فى العلاقة بالرجل وبالسياسة وبالتاريخ وبالتراث وبالأساطير وبكل أشكال الاستلاب المعروفة، لكى يتمّ التفكير والكتابة عن ذات خفيفة ومتخففة من الكوابيس ومتصلة وملتحمة بالأحلام والطموحات المشروعة لكيان إبداعى.

من هذه النقطة ترتحل الروح بدأب إلى خواصها الأكثر قيمة وجوهرية تجاه ما يحدث فى عالمنا الداخلى وعالمنا الخارجى بذات مرهفة إلى حدّ الموت ونابضة إلى حدّ التماهى مع كل ما حولها.

إن خواص المرأة هى نفسها خواص المبدع ومنبع تميزّه... ونحن هنا أمام مفارقة: ففى الوقت الذى يتم فيه تبجيل الحالة الإبداعية من حيث صفاتها فإنه يتم التسفيه بصفات وخواص المرأة ذاتها، وأنا كلا الاثنين معًا: المرأة والمبدع.

الحدس.. الخلق... الشفافية... الوجدانية... المخاض... الباطنية... التلاحم مع الطبيعة... الأمومة... الغموض... الروحانية... أليست جميعها صفات المبدعين وصفات المرأة أيضاً (فى الأغلب)؟ فلماذا هى صفات إيجابية للمبدع وصفات سلبية للمرأة؟

ومن هنا تنبع أسئلة أخرى تبدو صغيرة لكنها لا تقلّ ضراوة عن تلك الكبيرة... ماذا يعنى أن يكون الروائى امرأة؟ هل الرواية النسائية ما تكتبه المرأة فقط؟ هل من خصوصيات مضافة لرواية المرأة فى ظل خصوصية الرواية العربية بشكل عام؟

هل الكتابة حالة أنثوية سواء كتبها رجل أم امرأة؟ هل المبدع أنثوى الطبيعة بالضرورة؟ إن جذور الوعى بالتفسير لتلك الأسئلة تقبع فى اللاوعى المستتر أو فى الذاكرة الجمعية، ومنها يأتى الاشتباك بين كينونتنا الإبداعية وكينونتنا الإنسانية اليومية، وربما من هنا أيضاً ينطلق سؤال اللغة وسؤال الوعى من خلالها لكل ما هو إنسانى فى الأنثوى دون التقليل من شأنه وما هو غير إنسانى فى السائد حتى لو كان متسلطاً.

وفى ظل ثقافة ذكورية ولغة ذكورية مضافاً إليها ازدواجية الفكر والثقافة وانهيار الأفكار والمثال، يصبح البحث عن تجسيد جديد عبر لغة جديدة إبحار فى كل المستحيلات.

الكتابة: لا يوجد كاتب فى أى مكان أو كاتبة فى موقع آخر يعانى وتعانى مثلما نعانى نحن الكتاب العرب. إننا استثنائيون فى عذاب الكتابة كأننا على حدّ المقصلة. مكبلون فى الأوطان الضائعة، الأوطان التى ليست لنا، ولكننا مطالبون بدفع ضريبة انتماءاتنا غير المعترف بها، منفيون فى الداخل ومنفيون فى الخارج.. نرتحل من تراب الوطن إلى رائحته وأريجه الخاص الذى لا يتأتى إلا عن بعد لتحددّ المقصلة لنفسها شكلاً عصرياً آخر نضع رقابنا تحتها عن طيب خاطر، فيما النفى المركب يمارس كل سطوته علينا وفى كل الأمكنة، لأنك حين تنتمى إلى أولئك الصعاليك الرافضين لكل أشكال الانتماءات الزائفة، وتمتنع عن تملق كل ما هو سلطوى حتى لو كان ثقافياً، فقد حكمت على نفسك بالنفى المنظم فى أى مكان تكون فيه، تصبح هامشياً ومتجاهلاً لأنك لم تعرف لغة اللعب مع أشكال السطوة.

لذلك ينتابنى شعور استثنائى، أدخل مرة فى الكتابة (الإبداعية) ومرات فى الصمت القاسى رغم أنه لا مخرج إلا الكتابة، فيما العوالم المضطربة والمحشوّة بالمفارقات تسرق حيثيات الكلام والسؤال القاسى يطرح نفسه مجدداً وكل مرة: هل من جدوى؟!

نعم... هناك جدوى إذن، فلم يبق سوى الكتابة لنا حتى لو خرجت إلى التعتيم والحسابات غير المعروفة، فكل الطبول تدقّ حين تتوافر طقوس الذبائح على مصاطب الشلليّة والانتماءات الحزبية، فيما الستارة تسدل سوادها حين لا يكون هناك من يسند ذاتاً لا منتمية إلى الديكورات وعوامل الصخب الزائفة. الجوهر معمله الروح وحدها ولا أحد بإمكانه أن يحتلّ هذه الروح أو ينفيها دون تواطؤ من المبدع ذاته... لا تميمة لهذه الروح اللامنتمية للراهن سوى الارتحال الأبعد والكتابة من هناك، من تلك العين المحدقة والروح الأكثر تحديقاً لروائى ينتمى إلى جنس المرأة بكل الملابسات، وإلى جنس الكتابة بكل العذابات.وقليلاً قليلاً، ورغم كل هذا السواد، تشرد الروح إلى بريّتها الأولى كفرس جامحة لا تقبل الرتاج تحت أى مسّمى كان.

إشكال التلقى
(النص بين المنفى والرجوع)



ليانة بدر

انعكس وضع بلدى القلق والمضطرب على حياتى، منذ أن كان عمرى بضع سنوات. لم أعرف طعم الاستقرار فى مكان واحد بسبب انضمام والدى إلى حركات النضال الوطنى، ولأنه كان نزيلا شبه دائم فى المعتقلات السياسية ولفترات مختلفة فى أوقات متعددة غالبا ماتطول. واشتركت أمى، وفى مرحلة مبكرة، فى خلايا وأنشطة الحركات الوطنية، الأمر الذى جعل العائلة تعيش تحت وطأة التوقيف والاعتقال، وتظل منذورة للتجوال المستمر، وترزح تحت ثقل الخوف على مصيرها فى اليوم التالى. وحتى سن الثامنة كنت قد تنقلت بين بيوت عدة مابين الخليل وأريحا والقدس، كما عشت سنة واحدة فى سوريا، وأخرى مثلها فى مصر، وأظن أن هذا التنقل قد رسم أعماقى على صورة الاتساع الشاسع الذى يمثله الوطن العربى الكبير.

لقد استقر قلق المنافى فى أعماقى، وشكل علامة دالة على وجود يبحث عن استقرار، ولذا اعتادت ذاكرة الطفولة تسجيل كل مايعرض لها، وحفظ المقارنات، والتفتيش عن المزايا الخفية التى قد لاتتوصل المراقبة الاعتيادية إلى ملاحظتها. غير أن رجوعنا إلى فلسطين مع أمنا، وإنهاء تشردنا خارج الوطن، منحنا نعمة التواصل من جديد مع مجتمعنا الأول. واستطعنا أن نعيد ما انقطع من حياتنا، خصوصا ارتباطنا مع بعض الأقارب الذين كنا نعتبرهم ذوى نظر ثاقب وحكمة ساحرة، وعدنا إلى التمتع بالإصغاء إلى تلك الحكايات الطويلة التى لانمل من تكرار الاستماع إليها، حتى لو أعادت الجدات الخليليات روايتها كل ليلة، يلقين بها موشاة بأمثالنا الشعبية اللماحة، ومطرزة بسحر أسرارهن وتعليقاتهن.

فيما بعد، وعندما أجبرت على النزوح والعيش فى المحيط العربى الواسع فى أعقاب حرب ١٩٦٧، لم يولّد الانتقال القسرى انتماء مغايرا لما رسخ فى تكوينى الثقافى العربى، بل إنه عزز ضرورة المحافظة على الانتماء الفلسطينى، عبر التعلق والانشداد إلى البعد الحداثى فى ثقافتنا العربية الحية.

أدب أم أدب المقاومة!

لقد أفلحت حرب إسرائيل عام ٦٧، فى تهجير الجزء الأكبر من اللاجئين الفلسطينيين الذين أخرجهم الإرهاب الصهيونى عام ١٩٤٨، واضطر جزء كبير منهم إلى الاستقرار المؤقت ثم إلى الانتقال، خلال حقبة لاتزيد عن عشرين عاما من المخيمات الأولى، إلى الثانية والثالثة، وهكذا دواليك. تلك الحرب التى أطلق عليها اسم حرب الستة أيام، ربما من قبيل المقارنة أو على سبيل التناص مع فكرة خلق العالم المعاكسة، أى تدمير حياة جزء لايستهان به من الشعب الفلسطينى بواسطة احتلال همجى، مازال مستمرا حتى الآن. تلك الحرب لم تصبنا برذاذها فقط، بل إنها استطاعت أن تجعل من الفلسطينيين اللاجئين الجدد أو المحدثين، سخرية فى وجه القدر المر الذى دفع بهم إلى الشتات مرة ومرتين. قطع الخيط، وكرت المسبحة وانفرط العقد تماماً. آنذاك ابتدأ المنفى الحقيقى بانتقالى مع ذلك الجزء من الفلسطينيين الذين هجروا من أرضهم عام ٦٧. صرت فى صحراء خالية من كل ماعرفته، وما ألفته قبلا.

آنذاك، وتحت وطأة الصدمة التى عشناها جميعا، تسللت اللغة الثورية، بمفرداتها الحاسمة والقليلة إلى مصطلحات العيش. وتحولت حياتنا إلى مايشبه البيت العارى الذى لايمتلك حتى حصيرة يأوى إليها أهله. ولم يبد فى الأفق ما يوحى بأن هنالك متسعا رحباً داخل نسيج الزمن الخشن لكى ينفق فى رواية القصص. كنت طالبة لم تستطع أكثر من القيام بتدوين تأريخ شخصى فى مذكراتها عن أيام البطولة تلك، كان الناس يتحدثون بنكهة مختلفة عما نعرفه اليوم عن «الفدائى» المخلص، وترددت الأساطير فى الأمكنة جميعها بدءا من الشوارع، إلى البيوت، وردهات المكاتب، وساحات التدريب. تختزن فى ثناياها المخزون الوجدانى الشعبى برنينه البطولى الصارم، بحيث نستعيد شخصيات الأنبياء، والأولياء، وأبطال السير والملاحم الشعبية. حتى إنه تهيأ لى أننى لن أستطيع أن أبدأ الكتابة عن شؤون الحياة اليومية المألوفة لشد ما بدت تافهة وصغيرة أمام عصر البطولة الذى كنا نعيشه. سلطت الأضواء على كل تفاصيل الحياة الفلسطينية وصارت تطال أدق التفاصيل فى أى مخيم، بحيث إن جان جينيه نفسه لم يتردد عن تمجيد تلك الحياة الثورية المميزة حتى بدت لنا وكأنها فردوس جديد.

ولم يكن من الممكن أن تستمر تضاعيف هذه الحياة داخل أصدائها البطولية إلى الأبد، فقد انتهت بهجة البداية، وبدأت المنافى تكشر عن أنيابها وسط الصدامات المسلحة مع الأنظمة، وتحت نيران القصف الإسرائيلى المدفعى أو الجوى الذى يصل المخيمات دون حماية. وتكشفت الالتباسات القائمة عن واقع تحمل جوانبه المتعددة السلبى والإيجابى، وصار على الأدب آنذاك الانعطاف عن الشوارع الرئيسية الملأى بالشعارات، كى يحفر ويصل إلى ماهو أعمق من التماعات الصورة الخلابة.

القضية وانعكاسات التلقى

لكن هل استطاع الأدب العربى بشكل عام، والفلسطينى بشكل خاص القيام بهذه المهمة الحيوية؟

كرست المواضيع الأدبية فى الكتابات الفلسطينية لرصد ومتابعة تأثير النكبة الوطنية الكبرى على تشتت الفلسطينيين وأشكال معاناتهم، وعلى مقاومتهم الحياتية والعسكرية والسياسية لذلك الغزو الاستيطانى

الصهيونى. تحولت ساحة الأدب المقاوم إلى ميدان واسع للشعارات والبيانات الخطابية. وطغت النصوص الرديئة، والشعاراتية فى خضم هذه الموجة على النص الفلسطينى، أو الذى يتناول حياة الفلسطينيين ومعاناتهم. وغزت هذه الظاهرة حقولا إبداعية شتى، بحيث إن التبرير السياسى طغى عليها، فتحولت إلى مجال من مجالات الاستثمار المعنوية، سواء عبر النقد أو الكتابة. وللأسف، فنحن نواجه حالة راسخة أدت إلى قبول عام، بحيث صار الكاتب الردىء يتخفى داخلها مستسهلا النشر الذى تقبله منابر محترمة نسبيا، تحت غطاء الرأفة بالفلسطينيين وكتاباتهم.

إن نظرة متملية إلى أشكال التلقى العام لنصوص تقارب الموضوع الفلسطينى تجعلنا نرى ارتباط ردود فعل التلقى الجماهيرية بالمنبرية والخطابية، دون أخذ بعين الاعتبار لماهية النصوص أو أشكالها الأدبية، ومستوى طموحاتها الحداثية أو العصرية. إنه ارتباط قسرى شبيه بالتجنيد الإجبارى، يستفيد منه غالبا البعيدون عن الإبداع الحقيقى.

هكذا، ظل الواقع الفلسطينى حبيس الشعارات فى النصوص العربية أيضا باستثناء أعمال قليلة جدا، وإن كنت أعتقد أن الواقع العربى القامع انعكس من ناحية أخرى على النتاج الروائى العربى، بحيث إن فلسطين انتقلت إلى حدودها القصوى، وعولجت فى غالب الأحيان على أنها فكرة طوباوية تحتمل التجريد البعيد عن تناقضات والتباس الواقع المباشر، كما يظهر فى طبيعة تعامل أطراف عربية متعددة مع الفلسطينيين الواقعين تحت الاحتلال. وكما يتجلى هذا أيضا فى التعامل مع الموضوع الفلسطينى على أنه محض قضية سياسية عامة أو محلية، تتبع التفسيرات والأهواء الخاصة بحيث يتم تصوير أى تجاهل للفلسطينيين، أحيانا أخرى، على أنه الدرجة العظمى من الوطنية والانتماء إلى القضية القومية. ففلسطين هى الكلمة المستحيلة، وكلٌ يسقط عليها التفسيرات التى يريد، وبها يبرر قاموسه السياسى، وطريقة التحرك التى يختار. لذلك، كان تحولها المكشوف إلى موضوع ذرائعى يخرجها بشكل أو بآخر من أن تكون موضوعا مطروقا بإلحاح على صعيد الإبداع العربى.

لكنى، بوصفى كاتبة فلسطينية عايشت مراحل شتى من تطورات الأوضاع فى المنافى، وجدت أن القناع الرومانسى الذى رسم تصوراتى الأدبية حول «العمل الأدبى الثورى»، سقط تدريجيا عبر التجارب ومع التعايش المكثف وسط سكان مخيمات الشتات، ومع النساء منهم على وجه الخصوص. الحكمة النسوية العميقة، بالإضافة إلى الواقعية العملية، كانت دروسا حياتية أبدلت معانى التصورات الأدبية، ورفعت الأقنعة المثالية التى كانت تغزو أفكارنا محولة إياها إلى تأمل الصور الأفلاطونية الموازية للواقع، بدلا من رؤية الواقع نفسه. من نساء المخيمات الفلسطينية فى لبنان، ومن أساليبهن التعبيرية أزعم أننى بدأت أتعلم الكتابة. وكما كانت جداتى الخليليات ملهمات الخيال المجنح الذى حمانى من التكرار الخطابى الفكرى، فإن نساء المخيمات وطرق رواياتهن للعالم جعلتنى أعيد النظر، وأحاول بقدر ما أستطيع النجاة من الفخ العام للأدب المسيّس الذى أطبق على مبدعين كثيرين غيرى. هكذا نمت النزعة النسوية فى كتاباتى عبر تعرف النساء الفلسطينيات خارج المجتمع المحدود الذى أعيش وسطه، وصارت واسطة حيوية لإدراك ومناقشة العوامل الطارئة والمستحدثة على تكوين المرأة فى مجتمعنا التقليدى، ومحاولة فرز ورصد اختلاط الجديد بالقديم، ومتابعة انعكاساتهما وتمازجاتهما مع بعضهما.

أما فى ميدان النقد، وعدا استثناءات قليلة، فإن الوضع أشد قتامة ومرارة. فنحن الفلسطينيين محكومون سلفا بالعديد من الصور المرجعية التى تبدى نمط تفكير الآخرين فينا، وليس ما نحن عليه، أو مايفترض فى

الحركة النقدية القيام بتقييمه لدى محاكمة نصوصنا. بل إننا مقروؤون سلفا حسب رأى الشاعر الكبير محمود درويش، فالقراءة ذات المضمون السياسى لكتاباتنا تجهز على أية إمكانات أخرى فى التعامل الإبداعى مع النصوص. المرجعية السياسية هى العامل الأساسى فى النقد الأدبى بشكل عام، ثم تتلوها مرجعيات متعددة ومتنوعة. فمن الحكم على الكاتب وعلى نوع انتمائه السياسى أو التنظيمى، إلى مرجعية المكان الذى يقيم فيه، وإن كان مقبولا من الشلل الثقافية أم مبغوضا ومرفوضا منها لأسباب أو لأخرى ، وإلى تقييمات أخرى لا تمت إلى النقد الأدبى المسؤول بحيث تتعدد التفسيرات والتقييمات، وتختلط فى ثناياها المعايير والمقاييس. فهل نطمح إلى التعامل مع كتاباتنا بمعزل عن التأثيرات المباشرة لما هى عليه صورتنا وبعيدا عن الشعارات التى تغطيها بغبار كثيف يحجب أى إمكان حقيقى لتقييمها، وإدراجها فى موقعها الذى تستحقه داخل ثقافتنا العربية؟ أين هو النقد الذى يطلق أجنحتنا، ويدرس نصوصنا حسب إمكاناتها وما تضمه من قيمة أدبية بمعزل عن الأهواء الأخرى؟ والذى يعيد للنصوص اعتبارها دون أن يخضع لضرورات تبجيل وتقديس الصورة الشعارية؟

إشكال التلقى بين المنفى والرجوع

منذ الرجوع إلى الوطن كنت واحدة من بين كثيرين من الكتاب الذين اكتشفوا أن مجتمعهم لم يطّلع على نتاجاتهم، أو أن الأكثر قربا منهم لم يعرفوا شيئاً عن مؤلفاتهم إلا بطريق المصادفة. كيف يمكن لنا آنذاك أن نعاود التعريف بما كتبناه، وإعادة طباعة إنتاجنا داخل وطننا ونحن الذين طبعت مؤلفاتنا فى الخارج أصلا؟ دون أن ننسى الصعوبات الكثيرة التى تواجه محاولات الطباعة من جديد فى ظل غياب شبه كامل لدور النشر والتوزيع المحلية!

وبحكم حياتنا فى الخارج كنا قد إنتمينا بطريقة أو بأخرى إلى الأجواء الثقافية العربية التى نشأت نصوصنا ضمنها. وقد يبدو هذا فى غاية البداهة أو البساطة. لكنه شكّل مناخا معقدا وصعبا لما يدعى بالفجوة التى تزرعها الذاكرة لدى رجوعنا. لقد احتفل الجميع بعودتنا، لكن قرارة القلب كانت تطلب منا شيئا آخر، وهو أن نجسد الصورة التى حملناها دائما، والتى تفيأنا ظلالها طويلا، ألا وهى صورة الفدائى البطل والمخلص. كنا بشرا مرهقين ومثقلين بأوجاع المنافى، ولم نستطع الدخول فى الصورة ـ الهالة التى كانت تحيطنا. وهكذا نشأ عدم الفهم والجفاء بين بعضهم، بسبب من صعوبة تقبل صورتنا الحقيقية صارت الصورة الأصلية التى نحملها كأنها النفى لتلك الهوية المثالية التى نشأت نتيجة الانقطاع وبعد المسافة. برجوعنا صار مطلبنا أن نرجع بشرا اعتياديين، وكان ذلك خروجا عن النص الذى زركشته السنوات الطويلة برموز ذات خلفية سياسية، ترسم لوحة فوقية لا تحتملها حياتنا.

أيضا، لدى رجوعى اكتشفت أننى صرت فى موقع فريد. ففى أثناء وجودى فى الخارج، كنت الكاتبة الفلسطينية التى تود أن تبصر من حولها بأهمية الكتابات الفلسطينية. أما لدى عودتى فقد صارت مهمتى الأولى هى أن أجتلب الإمكانات الثقافية العربية إلى وطنى، تلك التى حرم الناس من التعامل معها أو الاطلاع عليها. لقد عملت إسرائيل على تقليص أى شأن أدبى أو فنى أو ثقافى فى حياة الناس، بل حاولت إلغاء وتدمير كل ما يمكن أن يؤشر للناس صوب جذورهم الثقافية العربية الغنية. ثلاثون سنة، بل لنقل ما يقارب نصف قرن، لم يدخل فيها كتاب عربى إلى فلسطين المحتلة. سنوات طويلة مرت دون أن يطلع الجيل

الشاب على أعمال قصصية ومسرحية أو أفلام سينمائية، أكثر من أربعين عاما على اجتياح الأرض الأولى واستلابها كليا. حياة يومية تغص بالشهداء والقتلى والأسرى سواء فى خارج الوطن أو فى داخله، والزمن عاصفة من التنغيص الاحتلالى المستمر، فمن الذى كان يستطيع الإلمام أو متابعة ما يجرى على الساحة العربية الثقافية وسط هذه الأوضاع؟

وهنا ينشأ السؤال الكبير: أينخرط المبدع فى مسيرة البناء الثقافية التى تكلف جهدا وعرقا، وطاقات وجهوداً، أمْ أن عليه الانصراف إلى تعهد إبداعه، وقصر مساهمته على النشاط والعطاء على الناس الذين ينتظرون خدماتنا الثقافية، لكن تطلب الصنعة الأدبية يفرض على المرء الانصراف إلى العزلة حتى لو كانت أمرا مكروها. فما الحل؟

منذ سنوات قليلة كنت كاتبة فلسطينية مندرجة فى الوسط الثقافى العربى الذى كان ينتشر على مسافات شاسعة هى أوطاننا العربية المتعددة، والآن أعود إلى مواجهة حقيقة النفى الثقافى الذى فرضته إسرائيل علينا، والذى ينتج عن سياسة العزل والإغلاق المستمرين. فحرمان كتبنا من دخول الوطن لما يزيد عن الثلاثين عاما، جعل من الكتاب الفلسطينيين الراجعين إلى وطنهم غرباء عن التطورات الأخيرة التى لحقت بمجتمعهم خلال سنوات الغياب، كما جعل من إنتاجاتهم كائنات مغتربة لم يتح لها العيش فى مكانها الأصلى. وكما أننا رجعنا حقيقة إلى الوطن، لكنّ كتبنا وإبداعاتنا لم تكن هنا أبدا إلا باستثناءات قليلة، وعلى نطاق محدود. وعليّ، مع غيرى من الكتاب، مواجهة نتائج انعدام الوسائط الثقافية التى تنقل ما ننتجه إلى الناس، كالمجلات الأدبية، ودور نشر محلية قوية، وقادرة على إنشاء شبكة توزيع متواضعة، وعلى اختراق الصمت الثقافى الذى فرضه الاحتلال علينا عندما أغلق المنافذ من حولنا، ومزق حياتنا. علينا اليوم التفتيش عن أشكال أدبية جديدة تقدم هذه التغييرات فى الوطن وداخل أنفسنا، وتلك النبرات التى ستحمل أمواجها الصوتية خطابنا المشترك، نحن الكتاب الذى عشنا فى الخارج أو الداخل كشقى التوأم، لكن تجاربنا انفصلت كليا عن بعضنا، وربما أن ذكرياتنا لم تتشابه أبدا، رغم أننا اكتشفنا الحاجة منذ لحظة لقائنا الأول إلى اكتشاف العالم المشترك فينا رغم كل العقبات والصعوبات.

لا يستطيع أى كاتب تقديم ملخص حياته فى شهادة يكتبها، فقط أريد أن أعبر عن تماثل الكتابة الفلسطينية مع خط فى مثلث، لا يكتمل إلا بتحقق الجدل الدائم بين بعديه العربى والفلسطينى. خطوط لها زوايا متعددة الانعكاسات، بحيث صار من الضرورة رفع هذا القناع الذى يحجب إمكان التلقى ليس عن القراء وحدهم، وإنما عن النقاد أيضا.

كتابة السيرة الذاتية

ليلى أبو زيد

كانت السيرة الذاتية فى المغرب مستهجنة للاعتقاد السائد أنها لاتعدو أن تكون تصويرا للواقع بكلام عادى مما يجعلها فى متناول الجميع كالمطربين والممثلين ورجال الدولة، بينما الأدب ـ كما عرفه العرب ـ هو مأثور القول والخيال المجنح.

وكتابة السيرة الذاتية تسوم صاحبها بصفة «مادح نفسه ومزكّيها»، بما للعبارة فى ثقافتنا من معان دنيا: الأثرة. مقابل الإيثار، حب الظهور مقابل إنكار الذات، الفردية: مقابل روح الجماعة، العجب: مقابل التواضع.. إلخ. كان العربى يستعمل فى خطبه ورسائله ضمير الجمع حتى لايقول: «أنا»، وإن قالها استعاذ بالله منها، فى حين أن كاتب السيرة الذاتية لاينفك يقول «أنا».

أكثر من ذلك أن حياة المسلم الخاصة عورة والستر مطلوب: «الله أمر بالستر» ومن ثم أهمية الحجاب الذى يطلق على اللباس الذى يخفى جسد المرأة وعلى الستار الذى يحجب المساكن الخصوصية، كما فى الآية الكريمة: «كلموهن من وراء حجاب»، إشارة إلى زوجات الرسول عليه الصلاة والسلام. وقد كان لفظ «محصّنة» الذى يعنى «منيعة» يطلق على المدينة المحاطة بالأسوار وعلى المرأة العفيفة، كما أن أهمية الإخفاء واضحة فى العمارة العربية الإسلامية؛ حيث الفناء والحديقة يقعان فى عقر الدار والنوافذ تطل على الداخل والحيطان عمياء وباب الدار يفتح على حائط.

فى الأربعينيات، فى مدينة مغربية ذات موروث أندلسى، تدعى صفرو، قام رجل بتسجيل دعوى على جاره لمنعه من بناء طابق علوى. وأغرب ما فى الأمر أن القاضى حكم له بناء على الحجة الدامغة أن المدّعى

عليه إذا ما بنى طابقاً علوياً سيتمكن من الإشراف على دار المدعى وفضح عورة أهل بيته. وكاتب السيرة الذاتية يسمح للحى برمته بالإشراف على عقر داره وفضح عورتها. لذلك، كانت السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث جنساً دخيلاً بامتياز.

ظهر هذا الجنس فى المغرب فى الأربعينيات بلغة أجنبية هى الفرنسية مع (صندوق العجائب) لأحمد الصفريوى، وتواصل فيما بعد بلغة أجنبية أخرى هى الإنجليزية، فيما يعرف بسيربول بولز المغربية التى أخذها عن رواة شعبيين بالعامية المغربية وكتبها بلغته. أول سيرة ذاتية مغربية بالعربية هى (فى الطفولة) لعبدالمجيد بن جلون، التى تدور معظم أحداثها فى مدينة منشيستر الإنجليزية.

وهكذا، يتضح أن كتابتى سيرتى الذاتية لم تكن واردة. زد على ذلك أن المرأة التى لم تكن تتكلم والتى عندما فعلت ذلك، فعلته من وراء حجاب الأسماء التنكرية، ليس من السهل عليها، ولا من المقبول، تعرية ذاتها. ورغم انتمائى إلى جيلٍ لاحقٍ، قمت أنا الأخرى بتوقيع أولى مقالاتى باسم مستعار وتركت بلدة البطلة فى روايتى الأولى (عام الفيل) دون اسم لأنها بلدتى.

كنت فى حاجة إلى عشر سنوات قبل أن أجرؤ على كتابة سيرتى الذاتية، وما فعلت ذلك إلا لأنها كانت موجهة إلى جمهور أجنبى.

كانت إليزابيث فرنيا من جامعة تكساس قد طلبت منى المساهمة فى أنطولوجية عن «سرديات الطفولة فى الشرق الأوسط والمغرب العربى، فقبلت عرضها تقديراً لما تبذله من جهد لتصحيح صورة العربى والمسلم والتعريف بمأساة الإنسان الفلسطينى فى محيط معاد، يعميه التحيز لإسرائيل. وقبلت أيضا لأن هذه المشاركة تمنحنى فرصة فريدة لمحاولة تقويم بعض المفاهيم الأمريكية السائدة عن المرأة المسلمة. أردت أن أقول إننى امرأة مسلمة وأستطيع حمل القلم والتعبير عن رأيى فى قضايا بلادى و واقعها السياسى والاجتماعى، وفى ذلك ما فيه من قرائن على خطأ تصوراتهم. وكانت الترجمة الإنجليزية لـ (عام الفيل) قد بدأت تفعل ذلك كما يقول مايكل هول من جامعة ملبورن باستراليا:

> يشكل الشيخ ونص عام الفيل نفسه تناقضا صارخاً مع الصور الكالحة لآيات الله المجانين والأصوليين المتطرفين، التى تزخر بها وسائل الإعلام الغربية، والخطاب الأكاديمى الغربى على السواء ... وفى العديد من المراجع عبر النص تتأكد صورة إيجابية للإسلام كقوة لإحلال العدالة الاجتماعية والتحرر. والكاتبة لم تخطط بالطبع لذلك تصديا للأحكام الغربية المسبقة على الإسلام، لأنها كتبت روايتها باللغة العربية لجمهور عربى إسلامى لا يشاطر الغرب أفكاره المسبقة وتصوراته الخاطئة عن الدين والثقافة الإسلاميين، ولكن عندما ترجم النص إلى الإنجليزية شكّل تحدياً مباشراً للخطاب الغربى عن الإسلام، مما يطرح السؤال حول دور وقيمة الترجمة فى إطار نظرية رواية ما بعد الاستعمار[١].

وكان قراء أمريكيون قد قالوا لى: «كنت أحسب أن المغرب هو مغرب بول بولز» يقصدون مغرب ١٩١٢، الخرافى.

لكل هذه الأسباب كتبت سيرتى الذاتية (رجوع إلى الطفولة) بالعربية ثم تُرجمت إلى الإنجليزية. كانت فرنيا تريد ما بين ١٥ و٣٠ صفحة وكنت أعتقد أننى لن أتمكن من توفير حتى العدد الأدنى. لم أكن أتصور أن تكون طفولتى معينا فوارا، ولكن ما إن بدأت حتى تداعت علىّ الأحداث فى وضوح مذهل.

استمرت العملية شهرين كتبت خلالهما عددا من الصفحات كافيا لمشروع كتاب، ثم رجعت إليها، فإذا هي ذات قيمة فقلت: «لم لا أنشرها بالعربية أيضا»؟ وكلمت ناشراً لبنانيا فقال: «لو أنها كانت سيرة بريجيت باردو!» وأقنعنى أننى لم أكن لأكتبها أصلا لجمهور عربى.

كانت هناك مشكلة أخرى. كانت السيرة الذاتية موجهة إلى جمهور أجنبى فجاءت متحررة من الرقابة الذاتية، بالغة الجرأة والصراحة وكفيلة بإثارة ردود فعل الكثيرين ولاسيما أفراد الأسرة. لذلك، عدلت عن رأيى ووضعت المخطوط فى درج ونسيته مدة عامين كاملين. وعندما نشر أخيرا فى الدار البيضاء فى ١٩٩٣ وجدت مفاجأة أخرى. أسرتى التى كنت أتهيب رد فعلها لم ترض عنه وحسب ولكنها استقبلته بحفاوة كبيرة وكذلك القراء والنقاد المغاربة. من أول مراجعة صنفه الناقد المغربى الشاب عبدالمجيد شكير رواية سير ذاتية فقال:

> من مقومات الكتابة السير ذاتية التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية ولكن من خلال قراءة (رجوع إلى الطفولة) يتضح أن ليلى أبو زيد تنسف هذا التطابق ليصبح التوزيع على الشكل التالى:
>
> المؤلف: ليلى أبو زيد.
>
> السارد: الأم
>
> الشخصية: الأب.
>
> مما يجعل من الكتاب رواية، إذا ما نحن أضفنا إلى ذلك مكونات أخرى كطريقة السرد والتفضىء .... يقوم السرد على المزاوجة بين تقنيتين حكائيتين هما الاسترجاع والاستباق، فمنذ العنوان والمقدمة نلاحظ هذه الدعوة إلى الرجوع وبالتالى تبنى تقنية الاسترجاع إذ سرعان ما تلحق الحكى بين اللحظة والأخرى اختلالات زمنية لنجد الراوى يستبق أحداثا مستقبلية ... و(رجوع إلى الطفولة) يمكن تصنيفه ضمن رواية الذاكرة حيث «الاستباق شائع فيها» كما تقول أنجليت وج هرمان. وإمكانية تصنيف الكتاب ضمن الجنس الروائى تأتى من خصوصية هذا الجنس، من حيث كونه جنسا أدبيا، دائما قيد التكوين ومنفتحا على أنماط مختلفة من الكتابة.
>
> ويقوم التفضىء على جعل عناوين الفصول أسماء مدن اتخذت فضاءات للحكى والأحداث... ونلاحظ هناك تدرجا فى تقليص حجم الفضاء من بداية الكتاب نحو نهايته، كما نلاحظ إيلاء أهمية كبرى للفضائين الأولين، وهذا راجع لحميميتهما بالنسبة للكاتبة لما يشهدان عليه من أحداث كبرى ومعاناة، دون أن يجعلهما ذلك فضاءات عدائية لأن كل جرح فيها يرسم النياشين على صدر الأب والأسرة وحضور هذين الفضائين المكثف لايتم من حيث الحجم الذى يحتلانه فى الكتاب فقط ولكن من خلال حضورهما فى الفضاءين الآخرين كذلك إذ لا تمل الكاتبة من استحضارهما بكل ثقلهما.
>
> ويقول ناقد مغربى شاب آخر هو عبدالعزيز جدير:
>
> أبرز الخصائص الكتابية عند ليلى أبو زيد سواء فى (رجوع إلى الطفولة) أو فى (عام الفيل) كما يلى:
>
> ١ ـ أغلب رواة أعمالها نساء.

٢ ـ قوة الحوارات وتصاعديتها وصداميتها.

٣ ـ دقة الوصف والاستفادة من تقنيات التشكيل باعتماد ما يطلق عليه «الدفقات» فتبدو المقاطع الوصفية أشبه بلقطات كأنما تكتب الكاتبة بحاسة البصر.

٤ ـ سيولة الأسلوب والسرد وتزيين النصوص بالأمثال الشعبية والحكم.

٥ ـ استقلال الجملة واكتفاؤها بذاتها ودخولها فى حلقة حميمية مع سابقاتها ولاحقاتها بتشكيلها علاقة تآلف أو تضاد.

٦ ـ ملمح السخرية.

٧ ـ التضاد بين مستويين كالصراع بين التقليدى والحداثى واحتفاء الكاتبة بما هو أصيل.

عندما نشرت (رجوع إلى الطفولة) بالعربية كانت فرنيا لاتزال تنوى ألا تستعمل منها فى أنطولوجيتها سوى ثلاثين صفحة على أكثر تقدير، ولكن عندما قرأت مخطوط الترجمة ارتأت أن تقوم جامعة تكساس بنشره كاملا فى كتاب مستقل وتقول الناشرة فى إحدى رسائلها:

إننى جد متحمسة لمخطوطك ... وأعتقد أن القارئ الغربى وأى قارئ فى جهات أخرى سينبهر مثلى بالأحداث اليومية وقصص الأفراد فى أسرة مغربية عريقة. إنها ثلاثة أجيال بحلوها ومرها وتغيير سياسى واجتماعى هائل. ولعلك أول من قام فى المغرب بتسجيل أحداث من هذا النوع بكل هذه الدقة، زيادة على حكايتك الخاصة الرائعة.

هكذا جاءت سيرتى الذاتية من ذات نفسها «ملتهبة، جريئة، عميقة وصادقة» كما يقول عبدالعزيز جدير وكأنها هى التى كتبت نفسها.

هوامش:

(١) «Leila Abouzeid's Year of the Elephant: A Post-colonial Reading,» By Michael Hall. **Women a Cultural Review** Summer 1995 Volume 6 Number 1. London.

(٢) «Year of the Elephant: A Post Colonial Reading», Michael Hall, **Women a Cultural Review**, Oxford University Press, 1995.

رحلة عبر الزمان
«تجربة خاصة»


مجيد طوبيا

رحلات الإنسان بحثا عن المعرفة هى أكثر تحركاته إبهارا. البحث عن كنز أو عزيز مفقود، عن الحقيقة أو معنى الحياة، عن العدالة والحق. وفى الروايات تكون رحلات البحث هذه من أمتع الموضوعات، لأنها تحتوى على عناصر التشويق والإثارة والطرافة. والشخص الباحث عن شئ أو معنى تتنوع انتقالاته فى الأماكن والأزمنة، ليتسع أفقه وتتنوع معلوماته ويتفتح وجدانه.

وقد تكون رحلة البحث داخل النفس البشرية، ومحاولة اكتشاف ما فى داخل الإنسان من غموض وتناقضات، تعادل مغامرة اكتشاف الكون المجهول بملايين مجراته!

هذا الحيوان الرائع

والأديب فيه من صفات الجمل: الصبر على العمل وقدرة الاجترار. الجمل يجتر الطعام عند الحاجة، والأديب يجتر حكايات الطفولة وتجارب الصبا وتراث شعبه وخبرات الآخرين، ليوظفها توظيفا فنيا. وكل خبرة لوحدها تكون ساذجة، فإذا وضعت ضمن النسيج الروائى اكتسبت معانى وأحاسيس ليست فيها، وذلك عن طريق عملية «مونتاج» ذكية تجعل تدفق الأحداث والأحاسيس تبدو عفوية غير مصطنعة. والشاعر المتنبى يقول «وللخمر معنى ليس فى العنب».

إيزيس والجاحظون

فى حكاية إيزيس الفرعونية نجدها تقوم برحلة عجيبة على طول مجرى النيل، تبحث عن أجزاء زوجها الطيب أوزوريس. كان أخوه الشرير رب الأماكن المهجورة «ست» قد غدر به وقتله ووزع أجزاء بدنه فى أنحاء

مصر. فقامت الزوجة الوفية بتجميع أجزائه. ثم حبلت منه. ولما ولدت طفلها حورس اختبأت به فى أقصى شمال الدلتا بين الأحراش. إلى أن اشتد عوده فخرج مطالبا بعرش أبيه، عرش العدل، ليكون هو الابن البار، مخلص الناس من الشر ومنقذ الزرع من الصحراء.

أظن أن فكرة هذه الحكاية ظهرت فى قصتى «الجاحظون» التى كتبتها عام ١٩٦٧. ظهرت بصورة معكوسة قاتمة، وعلى شكل قصاصات متناثرة، تتجمع مع استطراد القصة لتشكل فى النهاية لوحة موحية بالمعانى والأحاسيس. لوحة تعكس رفض راوى القصة لمظاهر الحياة الفاسدة التى تحيط به، ورفضه للجاحظين (والمقصود بالجاحظ هنا هو كل من يتدخل فى شئون الآخرين الخاصة ويحد من حريتهم).

أمام مبنى التليفزيون العالى على شاطئ النيل، يتقدم راوى القصة إلى مجرى النهر بقصد مغادرة الحياة (ولا أقول بقصد الانتحار). يتوغل فى النهر حتى تغطى المياه فمه (الكلمة) ثم أذنيه وعينيه (العالم الخارجى). ويغرق ليظل فى القاع يومين، ثم يطفو منتفخا ويحركه تيار النهر إلى الشمال!

فى خلال رحلته الطافية هذه يتذكر أجزاء متناثرة من حياته اليومية: أمه، الشرطة التى تتدخل فى نشاطه، رئيس العمل الذى يضطهده، حبه الأول، المدرسة، طفولته فى القرية، الحروب المعاصرة، الأغانى والأفلام السخيفة. ويرى نفسه يقدم لرئيسه طلب إحالة إلى التقاعد بسبب شيخوخته المبكرة، رغم أن عمره فى شهادة الميلاد أقل من الثلاثين. يصدق الرئيس ورقة الميلاد ويكذبه هو مع أنه من لحم ودم وأعصاب وقلب وعقل..

فى أثناء هذه الذكريات المتناثرة تكون مياه النيل قد حملته من القاهرة إلى مصب النهر، إلى البحر المتوسط. وقامت سفينة فضاء بتصويره ضمن مهمتها التجسسية!

أخيرا التهمته سمكة كبيرة، وهضمته وتغذت به، فزادت كمية لحمها ودهنها. بعد أن تخلل هو فى أنسجتها. ثم صادت مركب صيد هذه السمكة ونقلتها إلى مصنع سردين (وهو فى لحمها وشحمها) حيث تحولت إلى معلبات، فى كل علبة قطعة صغيرة (منها ومنه) وبعض الزيت. بيعت المعلبات فى بلاد كثيرة. وذات يوم اشترى أحد الجاحظين علبة. فتحها وسكبها فى طبق وأضاف بعض الليمون والفلفل، تذوقها وقال لزوجه:

إن صناعة السردين تقدمت هذه الأيام!

رحلة سرد القصة تمضى مثل إيزيس لتتجمع أجزاء الحكاية. على عكس رحلة حياة الراوى نفسه الذى يتمزق إلى قطع داخل المعلبات، ليتلذذ معذبوه الجاحظون ببعض لحمه بالليمون والفلفل!

أظن أن لكل إنسان بعض الجاحظين الذين ينغصون عليه حياته. والجاحظون فى العالم الثالث يختلفون عنهم فى الدول الأخرى فى التفاصيل فقط.

الفانتازيا المستخدمة فى هذه القصة مستمدة من حواديت الطفولة.

بنات الحور

أول رواية لى اسمها (دوائر عدم الإمكان) كتبتها سنة ١٩٦٦ (اسمها فى الترجمة الفرنسية: منازلة القمر، وهو عنوان الفصل الثانى). تحكى عن فلاح ماتت زوجه الجميلة جدا، وظل يرفض تصديق أنها ماتت لأن الجمال لا يموت!

الرواية رحلة فى عقل هذا الفلاح ووجدانه، خلال ليلة واحدة كان القمر فيها بدرا وفى حالة خسوف، أو كما تقول الحكايات عندنا: كانت بنات الحور يخنقنه فتآكلت أطراف دائرته. زوجته ماتت فى ليلة مشابهة، فراح يطوف بطرقات القرية ينادى عليها، ورأى البدر المخنوق فى السماء وجها مستديرا باهتا، له ابتسامة شامتة أغاظته، فراح يرميه بالحجارة!

زوجه الحبيبة ماتت دون أن تلد له، مثل أرضه الغالية التى لم تنبت زرعا جيدا، إذ كيف يحدث الخصب فى واقع مريض عقيم؟!

وفى هذيانه هذه الليلة نعرف أنه كان ضحية نصاب باعه بذوراً وأسمدة فاسدة، وضابط شرطة حمى هذا النصاب، ورجل يدعى التدين نصحه بالسكوت وتفويض أمره إلى الله، وغيرهم. معظمهم طمعوا فى جسد امرأته الجميلة، وبعضهم طمع فى أرضه!

(دوائر عدم الإمكان) هى العقم. العقم فى الإنجاب أى فى الإبداع. لأن الابتكار يحتاج إلى مناخ الحرية والحياة الطيبة. نتعرف نسيج الرواية من خلال ذهن الفلاح المغلوب على أمره، الملتاث بين العقل والجنون. وهو عندما يتمنى أن تخنق بنات الحور القمر، نقرأ التفاصيل وكأنها تحدث فعلا. أى أننا نقرأ الخيال وكأنه حقيقى، والخرافة كأنها واقع معيش، لأنه يراها فى مخيلته صورا نابضة بالحياة.

وقد وصفت جمال المرأة طبقا لمقاييس أغانى الفلاحين وليس طبقا لمقاييسى أنا. وعندما خلعت ثوبها فوق سطح دارها جعلت النجوم والزرع والقمر والحطب والأوانى وجميع ما يحيط بها ينطق وينشد متغزلا فى جمالها بأشعار الغزل الشعبى. كان قصدى هو محاولة صياغة رواية مصرية شكلا ومضمونا.

بنى حتحوت

فى السنوات الأخيرة انهمكت تماما لمدة سبع سنوات فى كتابة رواية ضخمة عن عدة أجيال من أسرة بنى حتحوت. ستة أعوام لكتابتها، سبقها عام لتجميع المادة العلمية. لأن الرواية تدور فى نهاية القرن ١٨ والقرن ١٩، قرن الاستعمار.

لم تكن المشكلة فى تجميع المادة التاريخية، وإنما فى معرفة أدق تفاصيل الحياة اليومية وقتها، طقوس الزواج، نوع العملات النقدية، حدود كل مدينة، هل كانوا يشربون الشاى (وقتها لم يكونوا يعرفونه).

يقع هذا العمل الضخم فى ثلاث روايات. اسمها تغريبة بنى حتحوت، الأولى إلى بلاد الشمال، الثانية إلى بلاد الجنوب (والشمال والجنوب هنا نسبة إلى المنيا مسقط رأس بنى حتحوت ومسقط رأسى شخصيا). والثالثة إلى البحيرات المالحة والعذبة. وفيها جميعا يتغرب بعض بنى حتحوت على طول مجرى النيل المبارك، إلى مصبه شمالا وإلى منبعه جنوبا.

وعندما كنت بالمدرسة الابتدائية عرفت من أين ينبع النيل وإلى أين يذهب. كتبت هذه المعلومات فى إجاباتى عن أسئلة الجغرافيا. لكنى وجدانيا تمنيت للنيل أن ينبع من جبال القمر كما جاء فى الحكايات القديمة. ربما لأن الاسم جميل يوحى بالخيال. والنيل يجرى فى بلدان عديدة، ويجرى أيضا فى دماء سكان هذه البلدان، وهو فى روايتى «شخصية» مؤثرة فى أبطال الرواية ومصائرهم.

تشكل الروايات الثلاث رحلات فى الزمن (التاريخ والتراث الشعبى). وفى المكان (وادى النيل وأفريقيا). تبدأ ومصر واقعة تحت حكم المماليك، جاء غزو الأتراك العثمانيين فصارت مصر ولاية تابعة لهم، حكمها

باسمهم المماليك ثم محمد على. مئات السنين من عصور الظلام والظلم، حتى كادت مصر تنسى شخصيتها الأصيلة العريقة!

تبدأ تغريبة بنى حتحوت بهذا الضياع، وتنتهى بلحظة تنوير، التنوير فى الحبكة الدرامية وفى وعى الأسرة. تتناول معاناة أن يكون الإنسان غريبا فى وطنه. وتغوص فى معنى القوة، قوة السلاح أو قوة الحرية. كان المصريون فى حاجة إلى صدمة حضارية ليعيدوا اكتشاف هويتهم!

والعجيب أن شخصية مصر شغلت توفيق الحكيم سنة ١٩٣٣ فى أولى مسرحياته (أهل الكهف). ولكن بشكل آخر: هل مصر فرعونية أو قبطية أو إسلامية؟. كما أن فكرة قوة الفرد وفكرة قوة الجماعة شغلت نجيب محفوظ سنة ١٩٧٧ فى رواية (الحرافيش)، ولكن بشكل عام!

والتاريخ المدون هو تاريخ الحكام والقادة، تاريخ شهوة الحكم والسيطرة، هيمنة القوى على الضعيف. الأقوياء يحركون التاريخ، الرحلة رحلتهم والضعفاء أدواتهم. أما السير الشعبية فهى التاريخ الموازى وكما يتمناه الناس البسطاء. ويبدو أننى أردت صياغة تاريخ هؤلاء البسطاء الذين يتجاهلهم المؤرخون.

من هنا جاءت دراستى لأسلوب الحكى الشعبى. أى أن الموضوع أو المحتوى فرض شكله الروائى. وهنا أتوقف مع بعض خصائص التراث الشعبى التى أفادتنى.

الأميرة ذات الهمة

فى هذه السيرة يبدأ الراوى المجهول تاريخ ذات الهمة قبل مولدها، ومن زمن جدها الأكبر. ويستخدم شخصيات تاريخية حقيقية مثل الخليفة هارون الرشيد وابنه المعتصم، ومثل قبيلة بنى كلاب. ويستعين بأحداث صحيحة مثل حروب العرب مع المملكة البيزنطية. لكنه يجمع هذه الشخصيات فى غير أزمانها وغير أماكنها الحقيقية. كما أن ذات الهمة لا ذكر لها فى كتب التاريخ، وإن كانت تشبه زنوبيا ملكة تدمر بسوريا، التى حاربت الروم (أى البيزنطيين)

الشاطر على الزيبق

هذه السيرة المصرية هى آخر ما وصلنا من السير الشفاهية. ومن أحبها إلى قلبى، وأتمادى وأعتبرها (مع التجاوز الشديد) أول رواية مصرية. وسنبحث فى بعض خواصها الفنية.

زمن الانقلاب الحضارى، أى تحول منحنى الحضارة من الصعود إلى الهبوط، هذا الزمن يعتبر زمنا دراميا، وفيه تنشأ الأساطير والسير الشعبية، تعبيرا عن رفض الناس للاختلال فى واقع الحياة!

وإذا كان الحكام لصوصا، والشرطة «يقتلون ويخطفون البنات ويسرقون ويحرقون» فمن الأفضل أن يسيطر على الأمن العام لص شريف من الناس، يسرق ممن لا يستحق ليعطى من يستحق. يسلك سبيلا غير مشروعا ن أجل حق مشروع فى حياة آمنة!

فى أزمنة الانحطاط والفوضى هذه ظهر لصوص شعبيون سرقوا اللصوص الرسميين، فصاروا أبطالا فى رأى الشعب وظهرت سير شعبية تمجدهم، منها سيرة على الزيبق، أشطر الشطار. وكلمة شاطر فى العرف الشعبى تعنى الفارس الشجاع الذى يتقن فن التمثيل والتنكر، ويستغل مواهبه فى سرقة الأثرياء اللصوص، ويتصف بالشهامة والكرم ورعاية الضعفاء. وكان رئيس الشطار يصبح «مقدم الدرك» بالمدينة أى مديرا للأمن بها!

وبطل السيرة «على» اكتسب صفة الزيبق لأنه كان يفلت من كل مأزق وكل كمين مثلما يتسرب الزئبق من بين الأصابع. ولد يتيما لأن أباه قتل وهو بعد فى بطن أمه. عندما شب تعلم فن الشطار على يد صديق والده أحمد الدنف، ثم يقهر الثأر لأبيه. بعد مغامرات حافلة بالدسائس، وفى رحلة طويلة من القاهرة إلى بغداد يفلح فى تحقيق الأمن والعدل فى القاهرة ثم فى دمشق ثم فى بغداد عاصمة الخلافة، كلما وقع فى مأزق أو تعرض للموت أنقذته أمه. أخيرا ينقذ الدولة من الخطر الفارسى ثم البيزنطى ليصبح مستشار هارون الرشيد الوفى!

وبينما هارون الرشيد على فراش الموت ينصح أولاده بطاعة الخالق والحكم بالعدل، والمساواة بين الفقير والغنى، وعدم قطع الأرزاق. وينصح وريثه بأن يعين فى مناصب الولاة رجالا فضلاء حتى تستقيم أحوال الرعية. وهذا هو هدف السيرة، الحلم بمجتمع ترفرف عليه رايات العدل الاجتماعى والحرية السياسية. فهى احتجاج على الظلم ونقد روائى للفساد. وقد صيغت أيام الحكم العثمانى لمصر بظلمه وفساده!

وشخصيات الزيبق والدنف وهارون الرشيد وأولاده حقيقية، لكن زمنا واحدا لم يجمعهم ومكانا واحدا لم يضمهم جميعا. وهذا غير مهم عند الراوى لأنه لا يكتب تاريخا، الذى يهمه هو المغزى والتجربة.

بعض الملامح

فى هاتين السيرتين وغيرهما لاحظت أن:

١ـ بطل السيرة الشعبية لا يولد بشكل عادى مثلنا. إذ تسبق ولادته نبوءة تحدد مصيره، وتواكب مولده ظواهر طبيعية خارقة. وهو فى الغالب من أصول عظيمة ويتعرض للظلم ثم ينتصر فى النهاية.

٢ـ يبدأ الراوى سيرة البطل قبل مولده بجيلين على الأقل.

٣ـ الراوى الشعبى لا يهمه التاريخ الرسمى، فقد يجعل ملكا حقيقيا يعيش فى وقت قبل مولده أو بعد موته. وهو يتناول الحكام بالقدر نفسه الذى يتناول به شخصياته المبتكرة، أى يعاملهم جميعا على قدم المساواة!

٤ـ فى سيرة (الأمير سيف بن ذى يزن) يزعم الراوى: أنه توجد فى جبال القمر قبة عظيمة ليس فيها إنسان، يجرى منها الماء برائحة المسك، يخرج من أربعة جوانب، منها نهران غائران تحت الأرض يسيران بإذن الله إلى بلاد الترك والعجم، ونهران ظاهران هما الفرات والنيل!!.. كانت منابع النيل المجهولة عندهم تشغل تفكيرهم.

هذا بعض ما فعله الأدباء الشعبيون المجهولون، فماذا فعل حفيدهم، أى ماذا فعلت أنا فى (تغريبة بنى حتحوت):

١ـ جعلت يوم مولد حتحوت حافلا بأحداث الطبيعة، غير مألوفة لكنها ممكنة الحدوث.

٢ـ بدأت سيرته ابتداء من جده فأبيه لتقديم المناخ الاجتماعى والتاريخى الذى سوف يولد فيه، ولكن بشكل صحيح تاريخيا.

٣ـ كانت أمه بعد ولادة ابنها الأول «مرسى» تلد أطفالا ضعافا سرعان ما يموتون. وعندما كانت حاملا بحتحوت فى أسبوعها الأخير، ظهرت فى القرية فجأة ضاربة ودع غجرية (عرافة)، قرأت لها الطالع وتنبأت بأنها ستلد ولدا ذكرا ترتبط حياته بثلاث علامات وهى: ظهور بقرة برأسين وخسوف القمر وكسوف الشمس.

إذا ظهرت العلامة الأولى عاش للثانية، فإذا ظهرت عاش للثالثة، فإن تحققت تغرب شمالا وشاهد الأهوال وانقلاب الأحوال، حيث يتسيد الفأر على القط ويركع الأسد للقرد. ثم يتغرب جنوبا ويعاشر السباع ويسبح بين التماسيح، ويصادف أنهارا من الدماء، حتى يرى قوس قزح فى رذاذه مياه متطايرة. ليعود سالما فائزا بحكمة الشيوخ. وهو بعد فى شرخ الشباب!

هذه العلامات لم أضعها اعتباطا. فلدينا مؤرخ عظيم هو عبد الرحمن الجبرتى، كان يسجل يوما بيوم تاريخ الحكام والحياة العامة، وأسعار الغلال وارتفاع منسوب مياه النيل وكسوف الشمس وخسوف القمر. صادق علماء الحملة الفرنسية وعاش عدة سنوات تحت حكم محمد على. وقد اقتبست منه تاريخا حقيقيا لكسوف الشمس، وثانيا لخسوف القمر، وثالثا لمولد بقرة غريبة برأسين (قال إنه شاهدها بنفسه). يفصل بين كل ظاهرة وأخرى عامان أو ثلاثة. فوجدت أن مواعيد هذه الظواهر الثلاث يتطابق مع نمو حياة الطفل حتحوت.

بعد ذلك بدأت تغريبته إلى بلاد الشمال بمركب أخيه مرسى النيلية. وبينما هو فى القاهرة يرى هزيمة المماليك أمام جيش بونابرته قريبا من سفح الأهرام وعلى مرأى من نظرات أبى الهول الأزلية!. شاهد الأهوال وانقلاب الأحوال. وفى فوضى القتال يضل عن أخيه الكبير مرسى. ويلتقى بفتى قاهرى يتيم اسمه «الشاطر». وهكذا تمضى تغريبته الأولى وقد حدثت فيها الصدمة الحضارية للمصريين. فبعد تخلف وعزلة مئات السنين رأوا جيشا حديثا وآلات علمية لم يروها من قبل. وأدركوا أن العالم الخارجى قد سبقهم إلى التطور!

فى تغريبة الجنوب يهرب هو وصاحبه الشاطر صوب الجنوب، ظنا منهما أن الفرنسيين يطاردونهما. وتتعقد الأحداث فيتوجهان إلى بلاد النوبة ثم بلاد الفور (أو دارفور بالسودان) مع شاب صعيدى كان متوجها إلى دارفور للبحث عن أخيه الذى اختفى هناك.. ثم يلتقون بقافلة كبيرة تنقذهم من موت محقق فى الصحراء، وفيها يتعرفون محمداً بن عمر التونسى الذى كان مرتحلا أيضا للبحث عن والده.. ويتوغلون بعد ذلك إلى بلاد قبائل الدنكا ثم إلى خط الاستواء حيث منابع النيل وبحيرة أكروى العظيمة التى سماها الإنجليز على اسم ملكتهم فكتوريا!

وفى رذاذ المياه المتناثر من الشلال الساقط من البحيرة يرى حتحوت ألوان قوس قزح، لتتم نبوءة الغجرية. وبقى عليه أن يعود إلى أهله بعد غربة ١٤ سنة فائزا بحكمة الشيوخ، وياله من فوز!.. لكنه يتغرب بعد ذلك مع صاحبه الشاطر!

وطبقا لمعلوماتى فإننى أظن أن أحدا من قبل لم يسبقنى ويكتب رواية تدور أحداثها فى هذه البقاع وهذا الزمان. حتى من أبناء المنطقة.

٤ـ وهكذا ومثل حكايات (ألف ليلة وليلة)، تتولد من الحكاية الأصلية حكاية ثانية، ومن الثانية ثالثة.. وبشكل يخدم العمل كله.

٥ـ يتورط بنو حتحوت فى رحلات تفوق فى أخطارها رحلات السندباد، لكنها رغم غرابة أحداثها واقعية وليست خرافية.

٦ـ وكما أن شخصيات المملوكين مراد بك وإبراهيم بك، ونابليون وديزيه ومحمد على حقيقية، فإن شخصية محمد بن عمر التونسى حقيقية كذلك. وجاء ذكرها فى زمنها الحقيقى، وهو بعد عودته إلى القاهرة عمل فى جيش محمد على، وكتب مشاهداته فى بلاد الفور، فى كتاب نشر بالفرنسية سنة ١٨٤٥ تحت

عنوان: رحلة إلى دارفور Voyage au Darfour من ترجمة الدكتور بيرون الذى عمل فى مصر زمن محمد على مساعدا للدكتور كلوت بك. ثم نشر بالعربية سنة ١٨٥٠.

أى أننى استخدمت الشخصيات التاريخية استخداما روائيا مثلما فعل الراوى الشعبى، مع فارق أننى استخدمتها فى أزمنتها وأماكنها الصحيحة. إلى جانب الشخصيات المتخيلة مثل بنى حتحوت والآخرين.

٧ـ فى سيرة «تغريبة بنى هلال» فإن كلمة تغريبة مشتقة من الاتجاه غربا. أما فى «بنى حتحوت» فهى مشتقة من الغربة.

٨ـ افترضت أن التغريبة كلها من تأليف مؤلف مجهول، وأننى عثرت عليها وقمت بتنقيحها وتحقيقها فقط. وهذا أعطانى حق كتابة بعض الهوامش وضحت فيها بعض التواريخ وشرحت بعض أسماء الوظائف التى لم تعد موجودة الآن.

٩ـ استخدمت فى أسلوب الكتابة بعض العبارات التى كانت محببة عند الرواة، فهم مثلا يقولون فى نهاية كل مرحلة «وهذا ما كان من أمر على الزيبق، أما أمه فكانت.. » وكان قصدى إعطاء مذاق وطعم القدم دون إرباك القارئ بعبارات عتيقة سقيمة.

١٠ـ ومع التقدم فى الزمن، تطور الأسلوب وتخلى عن مثل هذه العبارة فى الرواية الثالثة وهى التغريبة إلى البحيرات وبطلها «أمشير» حفيد حتحوت من جهة الأم والشاطر من جهة الأب. وتدور فى زمن والى مصر الخديوى إسماعيل وقروضه التى استدانها من بنوك أوربا بالفوائد الباهظة، لإتمام حفر قناة السويس. وفيها يزداد الوعى القومى لدى المصريين. . ثم يصبح أسلوب الرواية عصريا، حيث تكون مصر قد عرفت الصحافة والمسرح والأوبرا. وتكون ثورة أحمد عرابى فى مجدها تطالب بالاستقلال عن تركيا لأن مصر للمصريين. وهى عبارة تشكل عودة الوعى إلى المصريين. وفى هذه الرواية يجد أمشير نفسه مشتركا رغما عنه ضمن حملة الرحالة الإنجليزى صمويل بيكر لاكتشاف منابع النيل، لحساب الخديوى إسماعيل الذى أمده بالمال والرجال.

وفى منطقة مجهولة من جنوب السودان قتل بيكر ببنادقه عشرات من شباب قبيلة بارى كى يثير الرعب بين القبائل الأخرى. وعندما أراد التوغل جنوبا صوب منابع النيل احتاج إلى استئجار بعض الأهالى للعمل حمالين.

توجه إلى قرية صغيرة آمنة وأبلغ شيخها برغبته. كان الزعيم العجوز يرفض التعاون مع هذا السفاح. لم يرفض صراحة، وإنما نظر إلى البنادق الإنجليزية وقال فى ذكاء فطرى:

ـ مخازننا مليئة بالطعام فلماذا نعمل؟ سمعت عن قتلك لشباب قبيلة بارى. أنت أقوى منا بنيرانك. نحن قوم طيبون، مسالمون لأننا ضعفاء نعجز عن أذى الآخرين!

سأله بيكر وقد فهم مغزى الكلام:

وهل الأقوياء أشرار؟!

فتساءل العجوز فى حكمة الشيوخ:

لماذا هم أقوياء إذن!!

طوال رحلته كان بيكر يتباهى صائحا: «لا أحد يصمد أمام البنادق الإنجليزية». وكان شعار الرحلة هو القضاء على تجارة الرقيق. وفى الحقيقة كان الخديوى ممول الحملة يحلم بتكوين امبراطورية سوداء فى أفريقيا.

وكان بيكر يخطط لرسم خريطة المنطقة كي تستعمرها بلاده. في نهاية المطاف انتصرت بريطانيا لأنها الأقوى، واحتلت مصر ثم السودان وبقاع شاسعة من القارة البائسة!

وكان الشعار نشر المدنية!

هذه الحادثة حقيقية. فلماذا لا يكون «أمشير» ضمن المرافقين، مادام ذلك يخدم الرواية، ومادام الزمن التاريخي يتطابق مع الزمن الروائي.

رغم هزيمة عرابي واحتلال الإنجليز لمصر، كان واضحا أن هذا الاحتلال إلى زوال، لأن مصر أعادت اكتشاف شخصيتها.

ورغم بعض الانتكاسات، فقد عرفت معنى الحرية والدستور والبرلمان. كانت تغريبة بنى حتحوت ورحلاتهم الشاقة تعبيرا عن شوق الإنسان الأزلي إلى السلام والحرية والحياة الكريمة.

وفي مصر القديمة، في الأوقات التي فقد فيها الناس حريتهم الشخصية، انتشرت أناشيد الندم التي تقول: «أيها الإله لا تعاقبني على ذنوبي الكثيرة، فإنني إنسان لا عقل له، أقضي طوال يومي في ملء فمي كما تفعل البقرة في طلب الحشائش!»

أما في الأوقات التي نال فيها كل فرد حريته وحقوقه الشخصية، كان يتباهى في مرح قائلا «كنت فنانا في الحديث، شجاعا بلساني، عاملا بذراعي.. أنا ابن الحكماء، ابن الملوك القدماء».

وما أعظم حرية الإنسان وانطلاق العقل.

***

إن هذه الشهادة نشرت ترجمتها الفرنسية أولا في مجلة الأدب المقارن الفصلية:

"Revue de Littérature Comparée" عدد يناير ـ مارس ١٩٩٤ تحت عنوان: «رحلة عبر الزمان»

وكان العدد كله مخصصا للأدب العربي الحديث، للمرة الأولى في تاريخ المجلة الطويل. بعد ذلك نشر أصل الشهادة العربي في مجلة «الهلال» القاهرية إبريل ١٩٩٥.

وفيما يتعلق بالرواية التاريخية أود أن أضيف الملاحظات أو القناعات الآتية:

أولا: خطيئة المحاباة أو التحامل: في الرواية التاريخية توجد شخصيات من وحي خيال المؤلف، هو حر فيها يشكلها ويحركها حسب مقتضيات التركيبة الروائية، وحسب رؤيته في العصر الذي يكتب عنه.. كما توجد شخصيات واقعية حقيقية، وهذه ليس من حقه إطلاقا أن يغير في صفاتها وتصرفاتها الثابتة في صحيح التاريخ، ولا يجوز له تغيير بعض وقائع التاريخ بحجة أن هذه رؤياه الفنية.

وعلى سبيل المثال، إذا جاء ذكر حاكم ما، وكان في واقع حياته دمويا بذيئا، فلا يجوز للكاتب تحويله إلى وديع مهذب، تحت زعم تحسين صورة تاريخنا المجيد، فهذا تزوير. والقاعدة هنا أن: المحاباة تحمل في طياتها خطيئة روائية كبرى، تماما مثل التحامل. وإذا وقع الكاتب في هذا الخطأ عن جهل فتلك مصيبة الضحالة، وإذا ارتكبه عن عمد فتلك مصيبة التزييف!

ثانيا: الحقيقي والمتوهم: إذا جاء مثلا ذكر الخديو إسماعيل في رواية ما، وكنا نعرف عنه من التاريخ المكتوب المؤكد أنه امتلك من الجواري المئات، وتزوج من أربع زوجات أجنبيات، نعرف أسماءهن المسجلة في

الوثائق الرسمية والمذكورة فى صكوك الوراثة.. فليس من حق المؤلف أن يزوجه من امرأة أخرى غيرهن، لأن الحقيقى لا يتزوج من وهمية، ولأن زواج الشخصيات التاريخية الحقيقية ينتج عنه حقوقا فى المواريث، قد تؤدى إلى تغيير الأحداث..

وحتى يصبح الكلام حاسما، أعطى مثلا بشخصية معاصرة لنا نحن الكهول، مثل جمال عبد الناصر، جميعنا يعرف أنه لم يتزوج إلا من سيدة واحدة، فإذا جاء مؤلف وقام بتزويجه من سيدة أخرى وزعم أن هذه رؤيته الفنية مفكرا، فسوف نقول له:

«لا مؤاخذة يا مفكر هذا ليس من حقك!»

ثالثا: مناطق حرة: لكن، بما أن التاريخ لم يذكر لنا أسماء جوارى الخديو إسماعيل، هنا يصبح من حق الكاتب أن يجعل إحدى شخصياته المتخيلة جارية لإسماعيل، بشرط ألا ينتج عن هذه العلاقة ابنا ذكرا، لأنه طبقا للعرف السائد وقتها يكون ابنا شرعيا للحاكم، من حقه الوراثة والألقاب!

وإذا حدث فى التاريخ أن كانت فى حياة شخص حقيقى فترة غامضة فى سيرته، كأن يكون اختفى عن الأنظار تسع سنوات مثلا، ثم عاود الظهور، وأن هذه السنوات التسع مجهولة تماما، يكون من حق المؤلف تخيل ما حدث فيها، بحيث تكون رؤياه الفنية عن هذا الشخص متسقة مع ما نعرفه عنه من قبل ومن بعد هذه السنوات التسع.

رابعا: لا يصح للمؤلف أن ينقل شخصية تاريخية من زمنها إلى زمن آخر، إلا إذا كانت الرواية من نوع «الفانتازيا» الصارخة، ويكون القارئ على علم بأن المؤلف لم يتقيد بالأزمنة الحقيقية لدواعى فنية (أغلب الظن ساخرة، أو لإحداث مفارقة بين أفكار زمنين مختلفين، أو غير ذلك).

خامسا: أقول قولى هذا واستغفر ربى، لى وللروائيين أجمعين.



كتبتُ ما تريده الرواية!

محمد جبريل

«القصة تكتب نفسها
إن الفنان الحقيقى يهب نفسه كلها للفن»
بوشكين.
«للفنان عالم خاص يملك مفتاحه هو وحده»
أندريه جيد.
«الفن هو التعبير عن تجربة إنسانية فى صورة جمالية»
م. ج.

إن الفن يزلزلنى. عبارة لفلوبير، أتذكرها كلما أنهيت عملاً ما. لقد كانت الكتابة ـ فى تقدير فورستر ـ أمراً مريحاً وأعلن دهشته لعبارة «آلام الخلق». وأكد مورافيا أنه يكتب ليسلى نفسه. والكتابة عند الكثيرين هى مجرد تسلية. يغيظنى قول أحدهم، رداً على اعتذارى عن موعد بأنى مشغول: يعنى مشغول فى إيه؟ والكتابة أليست مشغولية؟! أليست همّاً يجب حشد النفس له؟! أذكر عجب جون برين من افتراض الناس أن الكتابة لا تعدو ضرباً من السحر، وأنها تخلو من الجدية. عذر الفتاة مقبول إذا تحدثت عن انشغالها بغسل شعرها، أما عذر الانشغال بالكتابة فهو غير مقبول. وحين سئل وليم ستايرن: هل يستمتع بالكتابة؟.. أجاب: كلا، بالقطع. نعم، إنى أشعر شعوراً طيباً عندما أجيد، لكن ذلك الشعور يتخلله الألم الذى أعانيه كلما شرعت كل يوم فى الكتابة. بصراحة، إن الكتابة جحيم!

اللغة تقول: إن الإبداع هو «إحداث شئ على غير مثال سابق». وإذا كان أندريه جيد قد كتب إبداعاته «على أمل أن نجد قارئاً لم يقرأ الأعمال السابقة علينا فإن ناتالى ساروت تعلن: «يجب ألا نكتب إلا إذا أحسسنا بشئ لم يسبق أن أحس به، أو عبر عنه، كتاب آخرون». ويقول سيزان: «إننى أريد أن أرسم، وكأن رساماً واحداً من قبلى لم يقم بهذه المهمة». ولعلى أومن بأن مهمة الرواية الأهم ـ والتعبير لفلوبير ـ هى أن تبين دائماً عن الجديد. والخطأ الأكبر الذى يقع فيه الروائى هو أن يكون سلفياً، فيكرر ما اكتشفه ـ من قبله الآخرون!. القول بأن لاجديد تحت الشمس، ينطوى على مغالطة واضحة. ثمة جديد دائماً تحت الشمس، وكل يوم هو إضافة ـ سلبية أو إيجابية ـ فى حياة الفرد والمجموع، وفى حياة الكون كله، وإلا فماذا تعنى آلاف المنجزات التى تقدمها البشرية، فى توالى الأيام: الكتب والاختراعات والاكتشافات وطرائق التربية والإبداعات الفنية وغيرها؟!. يقول هيراقليطس: «لاتستطيع أن تستحم فى مياه النهر مرتين». ودلالة الكلمات واضحة، فمياه النهر فى جريان دائم، بحيث يغتسل المرء دائماً فى مياه جديدة. يعجبنى قول جارثيا ماركيث: «الكاتب الذى لايعرف ماذا يعمل، يسعى دائماً ألا يكون شبيهاً بالآخرين، لكنه يصبح فى الحال غير متجاهل للكتاب الذين يحبهم، أفضل من هجرهم نهائياً». وأوافق جورج دوميزيل بأنه «على كل إنسان أن يخوض تجربته الخاصة، وأن يكتشف بنفسه صيغتها».

والحق أنى لا أذكر متى كان تعرفى الرواية والقصة القصيرة، قارئاً فى البداية. ثم واحداً من الذين يطمحون لتقديم إضافة فى هذا المجال. كانت أيام طه حسين هى أول ما أذكره من قراءات مؤثرة. قرأتها فى حوالى الثامنة من عمرى. أحببت لغتها فى القراءة الأولى، ثم ألممت بمضمونها فى القراءة الثالثة. وأفدت ـ بعد ذلك ـ كثيراً من مكتبة أبى. كانت تضم عدداً هائلاً من المؤلفات التى تعنى بألوان المعرفة الإنسانية، والقصة والرواية ـ بالطبع ـ من بينها. وحين جرى القلم بالمحاولات الأولى، فإنها لم تكن أكثر من تقليد ساذج لكتابات المنفلوطى ونجيب محفوظ وعبدالحليم عبدالله والمازنى وحقى وغيرهم من أدباء جيل الرواد وجيل الوسط، الذين أتاحت لى مكتبة أبى قراءة مؤلفاتهم. وقد أقدمت فى سن باكرة على إصدار كتابين، يتبدى فيهما ذلك التأثر بصورة مؤكدة، وهما (ظلال الغروب) و(الملاك) . أنت تجد فى كل فقرة، وكل تعبير، إفادة من كتابات هؤلاء الكبار. كنت أنفذ ـ دون أن أدرى! ـ نصيحة د. جونسون «انقل كتابات أدبائك المفضلين حتى تستطيع، ذات يوم، أن تكتب مثلهم. فالمبتدئ يعمل بغريزة التقليد. الأطفال يقلدون آباءهم. فإذا ذهبوا إلى المدرسة، ظل بعضهم مقلدا طيلة حياته، فى حين يستقل الآخرون بشخصياتهم. لهذا، فإنه يبدو طبيعيا أن يبدأ الأديب الناشئ بتقليد الكبار». كنت فى مرحلة الصبا. لم أستقر على أسلوب، وإن تعجلت ـ فى الوقت ذاته ـ أن أكون كاتبا.، تناولت فى (ظلال الغروب) قصة حب بين شاب وفتاة. أما (الملاك) فقد كانت أشبه بمقال رثاء لأمى، التى اختطفها الموت قبل سنوات. وبالطبع، فإنى أعتبر هذين العملين من ذكريات الصبا. بل إنى أتردد كثيرا فى وضعهما تحت تصرف الدارسين، حتى لايصدموا فى سذاجات البداية. ولعلى أذكر قول هنريش بول «لقد حاولت دائما أن أكتب، وجربت ذلك فى وقت مبكر، لكننى لم أجد الكلمات إلا بعد ذلك بوقت طويل».

أما قصة البداية التى أعترف بها، فهى «ياسلام» من مجموعة (تلك اللحظة) . كنت أسير فى شارع شريف، بالقرب من ميدان محطة الإسكندرية، عندما استمعت إلى شيخ يبيع الكيزان الصفيح، يخاطب نفسه بأنه يريد النوم فى أى مكان، ولأن مصر ـ أيامها ـ كانت تواجه عدوان ١٩٥٦ ، فقد تناولت مأساة الرجل

باعتباره ضحية للحرب. ثم كتبت العديد من القصص القصيرة، مزقت معظمها، ونشرت أقلها، وبعضها لم أنشره فى مجموعتى الأولى.

*

يقول نورمان بوردور فى سيرته الذاتية:

الكتابة من أشد الأنشطة الإنسانية غموضا. ولا أحد، حتى المحللين النفسيين، يعرف القوانين التى تحكم حركتها أو توقفها. فالقصيدة والقصة والرواية والمقالة والمسرحية، وحتى الدراسة النقدية هى هناك، حتى قبل أن يخط الكاتب كلمة واحدة على الورق. .فعل الكتابة أشبه بالمفتاح السحرى الذى يفتح الباب المغلق، فيبدأ الإبداع فى التدفق.

ويقول صامويل بتلر عن أعماله الروائية:

إننى لا أضعها أبداً. إنما هى تنمو. فهى تُقبل علىّ ملحة فى أن أكتبها. ولولا أننى أحببت موضوعاتها لحزنت، وما كان لشئ أن يحملنى على كتابتها إطلاقا. أما وقد أحببت هذه الموضوعات فعلاً، وأما وقد جاءت الكتب قائلة إنها تريدنى أن أكتبها، فقد تململت قليلاً، ثم كتبتها. (ترجمة نبيل راغب/ الجديد ١٥/٣/٧٨).

أصارحك أنى أخشى العمل الفنى قبل أن أبدأ فى كتابته. يشغلنى، ويلح علىّ. أقرر ـ مرات كثيرة ـ أن أخلو إلى نفسى لأكتبه، لكننى أتذرع بحجة ما، فأتشاغل عنه، وإن ظل يشغلنى إلى حد بعيد. ثم أبدأ فى الكتابة عندما أشعر أن هناك إلحاحاً داخلياً يدفعنى إلى ذلك. ربما انشغلت، أو تشاغلت، فتفلت اللحظة المناسبة. وحين أتوهم ثانية أنها قد عادت، تأتى الكلمات باهتة، باردة، كالوجبة التى لم تقدم وهى ساخنة، وفى معظم الأحيان، فإن البدء والختام فى قصة قصيرة ـ أحرص أن يكون ذلك فى جلسة واحدة ـ تأتى أقرب إلى المفاجأة ربما تطاردنى الفكرة شهوراً، فأتناساها وأهملها وأنصرف عنها إلى قراءات وكتابات أخرى. ثم يجرى القلم على الورق دون تعمد. أحياناً كنت أهم بكتابة رسالة أو مقال صحفى، فيتحول ـ منذ البداية ـ إلى القصة التى كانت تشغلنى وتشاغلنى. وعندما أنتهى من كتابة القصة، فإنى لأحاول نشرها قبل بضعة أشهر. أعيد النظر فيها بين حين وآخر حتى أطمئن فى النهاية إلى إمكان نشرها. فإذا نشرت لم يعد لى بها بعد ذلك صلة. ولأن الفكرة حين تختار لحظة تسجيلها تكون أشبه بالمولود الذى لابد أن يغادر بأكمله رحم أمه، فإنى أكتب بسرعة، دون توقف. ما يشغلنى هو التدوين فحسب. ربما أتوقف أمام كلمة، أو جملة، أو موقف بكامله، فأتجاوز ذلك كله، وأترك السطور مكانه خالية وأواصل الكتابة، على أن أعود إلى السطور الخالية بعد ذلك، فأحاول أن أسود بياضها. بعض أعمالى واتتنى ـ «هل» على سبيل المثال ـ وأنا فى حلم يقظة. قمت من فراشى، وسجلتها، كما رتبتها الذاكرة فى حلم اليقظة. ولما قرأتها، لم أضف إليها ـ ولاحذفت ـ حرفاً. نقلتها على الآلة الكاتبة بصورة الكتابة الأولى. كنت أتردد فى البوح بذلك الأمر، حتى عرفت أنه يحدث للكثير من الأدباء، وأذكر قول همنجواى: «يحدث لى أحياناً أن أحلم بالسطور نفسها. وفى هذه الحالة فإنى أستيقظ وأكتبها، وإلا ربما نسيت الحلم تماماً». لقد كانت كوليت تقضى الصباح كله فى كتابة جملة واحدة. وأنا أفضل أن أترك لهذه الجملة موضعها من السياق، ثم أتأملها. أضعها فى بالى، أحاول صياغتها فى حياتى العادية: فى البيت، فى المكتب، فى الطريق، حتى إذا تشكلت على النحو الذى يرضينى، ملأت بها الموضع الخالى من السياق. تعمد وصل الجمل حتى بالمعانى الغائبة يضر بالعمل الإبداعى، فأنت قد تقبل ـ

لكى يتكامل العمل ـ كتابة ما، قد يكون فى وعيك أفضل منها. أنا أكتب القصة القصيرة، أو الفصل فى رواية، فى جلسة واحدة. لا أترك القلم والورق قبل أن أنهى ما بيدى. يملى العمل مضمونها، ولغته، والتقنية التى تشكل صورته الظاهرة. ربما اتجهت الأحداث إلى عكس ماكنت أفكر فيه قبل البدء فى الكتابة. وربما أبانت الشخصيات عن نقائض ما كنت أتصوره فيها. لا أحاول التدخل، إنما أترك المسألة برمتها إلى موروثات وقراءات ورؤى وتجارب. وكما يقول همنجواى، فإن همى الأول وأنا أبدأ فى كتابة الرواية، هو أن أنجزها. إذا صادفت قلقاً فى بعض المواقف أو التعبيرات، أو حتى الكلمات التى تعبر عن المعنى، تجاوزتها ليظل الخيط متصلاً إلى نقطة الختام. ثم أبدأ فى رتق ما أهملته من قبل، أو يبدو لى غير منسجم مع العمل، ولا أترك القلم، وأعتبر العمل منتهياً إلا إذا بدأ العمل، جسماً مكتمل الملامح والقسمات والتكوين، كلوحة فنية مكتملة الأبعاد والألوان والظلال، كقطعة نسيج لاتعانى عيوباً تقلل من قيمتها. لا أقصد بذلك أنى أكتفى بمجرد وضع السواد على البياض ـ كما يقول موباسان ـ «أكتب أى هراء، ولايهمنى ماذا يكون، ثم أنظر فيه بعد حين». إنما أنا أكتب بالفعل، أحاول أن أعبر بقدر ما تواتينى الموهبة، وحضور اللغة. فإذا استعصى التعبير، تركت الجملة، أو الفقرة، حتى لا أفقد المواصلة، ثم أعود إلى النص، أطيل قراءته، أعاودها، أتأمل وأفكر وأعدل وأبدل وأضيف وأحذف، حتى أطمئن إلى أنى لم أخطئ فى تركيبة جملة، ولا إلى موضع كلمة ولاحرف. وربما أقدمت على تمزيق العمل، لأن صورة المولود شوهاء، فلن تجدى إعادة نظر. عموماً، فإنه يجب أن تكون أمام الفنان فترات للتأمل، وهذه الفترات عندى حين أقود سيارتى، أو عند استخدامى للمواصلات العامة (أتوبيس، مترو، قطار إلخ..) أو لحظات القراءة، عندما تثيرنى معلومة فأسرح فيها، وربما بعيداً عن المعلومة نفسها. وقد تأتى لحظات التأمل تحت «الدوش»، أو فى دورة المياه، أو حتى أثناء تناول الطعام، إنها تأتى فى اللحظات التى أنعزل فيها ـ دون وعى دائماً ـ عن الآخرين. أذهب إلى جزر قريبة، وبعيدة، أتنقل فيها بين عوالم واضحة وضبابية التفصيلات وهلامية. فى هذه اللحظات، تواتينى فكرة الرواية، أو القصة. أستكمل الجملة الناقصة، أحذف الكلمة الزائدة، وربما الحرف الزائد. قرأت لفيلكس ألكرن أن قلمه كان يجرى على الورق بقدر ما تواتيه السرعة، فهو يجعل بعض الكلمات إشارات وخطوطاً، ويملأ الصفحات بما يصعب قراءته. ربما كان خط ألكرن جيداً، فهو يسود بالكتابة السريعة. أما خطى فهو سيء فى الكتابة العادية، ويصعب علىّ قراءته ـ أحياناً ـ بعد أن أكتب بسرعة ـ ولولا أنى أفلح فى القراءة بالتذكر، فلعلى كنت سأتخلص من الكثير الذى كتبته، يأساً من قراءته.

*

يعرّف بعض الأدباء «الإلهام» بأنه «هوالقدرة على أن يخلق المرء فى نفسه أنسب الحالات للعمل». ويقول أوستروفسكى: «إننى مقتنع بشئ واحد، هو أن الإلهام يأتى أثناء العمل، والكاتب يجب أن يكون كالبناء فى هذا البلد، أى أن يعمل فى جميع الأجواء، سواء كانت سيئة أو حسنة»، وأنا أتفق مع ذلك الرأى تماما، فالقضية ليست فى «أنسب الحالات للعمل»، ولكن فى مدى قدرتنا على إيجاد تلك الحالة فى النفس. كذلك فإنى أتفق مع الرأى بأنه ينبغى على الكاتب ألا ينتظر حتى يأتيه الإلهام ـ وقد لايأتيه! ـ وإنما عليه أن يذهب، فيحصل عليه. يقول جون برين: من الخطأ أن ننتظر الوحى قبل الكتابة، لا لأن الوحى لاوجود له، بل إنه لايأتى إلا مع الكتابة. يكفى أن تكون لديك الصورة. ليس من المحتم أن تكون عالماً بأصل الصورة، لكن من المهم أن تكون لديك الصورة، وهى لن تكون موجودة، ومتبلورة إلى حد ما ما لم تكن قد اتخذت قراراً بكتابة القصة ـ أو الرواية ـ وهممت بكتابتها. يقول همنجواى: «فى روايتى (العجوز والبحر)، كنت على علم بأمرين

أو ثلاثة من الموقف كله، ولكن لم أعرف القصة. كما لم أكن أعرف على وجه الدقة ما سيقع من أحداث فى (لمن تدق الأجراس) أو (وداعا للسلاح).

والحق أنى حين أبدأ فى كتابة عمل ما، فإن صورته فى ذهنى لاتكون واضحة تماماً. إنى أكتفى بالفكرة دون تفصيلات، وإن توضحت بعض التفصيلات الصغيرة، لكننى أفضل أن يكتب العمل الفنى نفسه، بمعنى أنى أرفض التحديد الصارم لصورة العمل منذ بداية الكتابة، حتى لحظة ترك القلم؛ وذلك تعسف لا أتصور أنى أقدم عليه. وكما قلت، فإنى أبدأ الكتابة وصورة العمل غير واضحة الملامح، فتتوضح معالمها أثناء الكتابة، لأنها هى التى تهب تلك الملامح، بإسهام من المخزون الذى أملكه من الخبرات والتجارب والرؤى والتصورات. عندما أبدأ الكتابة، فإنى أعتمد كثيراً على الخبرات ـ خبراتى وخبرات الآخرين ـ الكامنة والمترسبة فى أعماقى. لا أجهد نفسى فى البحث، ولا أحاول انتزاعها، إنما أترك للعملية الإبداعية سبيل استدعائها على الورق. تظهر فى الوقت الذى تريده، وعلى النحو الذى تريده، دون تعمد ولاقسر من ناحيتى. وربما تكون الشخصية أو الحادثة غائبة تماماً، فلا أتذكرها إلا أثناء عملية الكتابة.

*

لفلوبير عبارة شهيرة هى: «أنا مدام بوفارى»، بمعنى أنه عندما يتحدث عن مدام بوفارى، فإنه كان يتحدث عن نفسه. والمؤكد أنى لست موجوداً خارج أعمالى. ما أكتبه يتضمن وجهاً من وجوه حياتى: قراءة، مشاهدة، تجربة، إلخ.. من الصعب أن أجد ذلك فى كل ما كتبت، مع أنى أجد نفسى فى الكثير مما كتبت. أجد ناساً عرفتهم، التقيتهم، صادقتهم، عايشت خبراتهم وتجاربهم، ولحظاتهم الهانئة والمأساوية، أجد العديد من الأماكن والأزمنة التى اتصلت بحياتى، بصورة وبأخرى. لاحظ الناقد «لاكان» فى دراسة له عن الكاتب الفرنسى الشهير أندريه جيد أن تفصيلات السيرة الذاتية لحياة الكاتب ومنمنماتها، تشكل بعداً أساسياً فى أعماله الفنية (لايخلو من دلالة، قول همنجواى: إننى لاأعرف إلا مارأيته). وأتصور أن هذا هو الدور نفسه الذى تشكله سيرتى الذاتية فيما كتبته، وأكتبه، من أعمال. أذكر حين أنهيت قصتى «القرار» مفاجأة القصة لى بأن الشقة التى اختارها الراوى للإقامة بعيداً عن مشكلات إخوته، هى الشقة نفسها التى أمضيت فيها طفولتى وصباى إلى بداية العقد الثالث، فى الدور الثالث، البيت رقم ٥٤، شارع إسماعيل صبرى بالإسكندرية. وأتذكر قول باشلار:

> إن البيت الذى ولدنا فيه، بيت مأهول، وقيم الألفة موزعة فيه. وليس من السهل إقامة توازن بينها، إذ هى تخضع للجدل، فالبيت الذى ولدنا فيه، محفور بشكل عادى، وفى داخلنا. إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية.

ولعلك لاحظت شبها واضحاً بين الكثير من الشخصيات التى قدمتها فى أعمالى، ذلك لأن معظم هذه الشخصيات تعبير ـ بدرجة وبأخرى ـ عن شخصية الكاتب نفسه.

القصة يجب أن تكتب نفسها. فعل الكتابة اكتشاف. أرفض التصور بأن الكاتب يبدأ قصته وهو يعرف تماماً صورتها النهائية. القصة تكتسب ملامحها وقسماتها أثناء ولادتها. قد يأتى المولود فى صورة غير التى ربما كان يتوقعها الفنان نفسه. قد تبين القصة أو الأحداث عن ملامح ربما لم تخطر فى باله. كاتب القصة يختلف عن «السيناريست» فى أن «السيناريست» عنده قصة جاهزة، فهو يحول القصة إلى مشاهد. وفى كل

الأحوال فإن كتابة القصة ينبغى ألا تخضع للمنطق الصارم، للعقلانية التى قد تفقدها تلقائيتها. الفنان مطالب بأن يخفض صوته إلى حد الهمس، حتى يتحقق الإيهام بالواقع، ولايتحدث الفنان نيابة عن شخصياته.

أحياناً، أبدأ فى تصوير الشخصية، ولها فى مخيلتى ملامح بذاتها. ثم تذوى الملامح التى تصورتها ـ أثناء عملية الكتابة ـ لتحل بدلاً منها ملامح أخرى، فتأتى الشخصية مغايرة ـ سلباً أو إيجاباً ـ لكل ما تصورته. وربما بدأت فى كتابة عمل ما وفى داخلى وهم أنى أمتلكه، أعرف البداية والنهاية. فإذا بدأت فى الكتابة، أسطر قليلة أو كثيرة، لم أعد سوى أداة للتسجيل. القصة تكتب نفسها، كأنها الأمواج التى تذهب بالقارئ إلى شواطىء لم يكن يتوقع ربأنه الوصول إليها. وكما يقول سيمينون: «أنا لاأعرف فى البداية ماذا سيحدث لأبطالى بعد قليل. فإذا عرفت ذلك، انتابنى السأم والملل. أنا لا أكتشف الوقائع دفعة واحدة، بل أقع عليها وأنا أنتقل من فصل إلى آخر، وكأنى أحكى قصتى لنفسى لاللآخرين». وبالتأكيد، فإن ما أريده بعد أن أتم كتابة عمل ما، يختلف عن الصورة التى كتبته بها فعلاً. تغيب شخصيات وأحداث وأماكن كنت أتصور أنها أساسية، لتحل بدلاً منها شخصيات وأحداث وأماكن كانت مخفية فى تلافيف الذاكرة، ثم ظهرت فى وقت لم أحدده. مجرى الشعور لايعرف الترتيب ولا المنطق، ولايحده زمان ولامكان، لكنه أشمل من كل زمان ومكان، ويختلط فيه الماضى بالحاضر باستشرافات المستقبل. إن همنجواى لم يبدأ أيّاً من رواياته على أنها رواية. لم يجلس إلى الورق ـ ذات يوم ـ ليكتب رواية، لكنه كان يبدأ كل ما كتب على أنه قصة قصيرة، قد تنتهى بالصورة التى أرادها، وقد تطول فتصبح رواية. ولقد بدأت روايتى (من أوراق أبى الطيب المتنبى) باعتبارها قصة قصيرة، لكن اتساع القراءة فى الفترة التاريخية، وسّع كذلك من بانورامية الصورة التى يجدر بى تناولها، فتضاعفت الصفحات القليلة ـ كما كنت أعد نفسى ـ إلى ما يزيد على المائة والخمسين صفحة. وكانت (تلك اللحظة) ـ مجموعتى الأولى ـ كتاباً أولياً، يتكون من ثمانى قصص، هى أقرب إلى الإسكتشات، أو الرسوم التخطيطية لأعمال أكثر اقتراباً من فن القصة القصيرة، أكثر اقتراباً من النضج. وباختصار، فقد وشت «تلك اللحظة» بطموحاتى، بأكثر مما أكدت تلك الطموحات. وكان علىّ بعدها أن أعطى لنفسى إجازة، أعيد خلالها تثقيف نفسى، وأعيد النظر فى أوراقى الفنية، وأناقش إعجابى بالأساتذة الذين قرأت لهم: هل يقف عند حد الإعجاب، أم أنه يمتد ـ أحياناً ـ إلى التأثر والتقليد وهل الكتابة الروائية والقصصية هى الفن الذى ينبغى أن أخلص له بالفعل. وإذا كانت الصرامة القاسية التى ألزم بها أستاذنا نجيب محفوظ نفسه فى مجال الكتابة الإبداعية، هى المثل الأوضح، والأقرب إلى بين أساتذتى من الأدباء العرب، فإن الصرامة القاسية نفسها كانت مثلاً لى فى السيرة الذاتية لأديب فرنسا الأشهر جوستاف فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠). لقد رفض فلوبير تكرار التجربة الأدبية، أو التأثر برؤى الآخرين وتجاربهم. جعل همّه أن يفرز أسلوباً مميزاً، طابعاً أدبياً توسم به أعماله، وشغله ـ فى الوقت نفسه ـ وجوب الانطلاق فى كل إبداعاته من تجربة حسية عميقة، فلا يكتفى بالقراءة أو الإنصات، إنما يعانق الناس والأشياء، يتعرف فيهم وفيها ـ بصورة مباشرة ـ شخصيات أعماله الأدبية وأحداثها، أيّاً كانت طبيعة هذه الأعمال، وبصرف النظر عن المكان الذى ينتسب إليه، وينطلق منه. وبالقدر نفسه الذى تمنيت أن أكتب عملاً ملحمياً، رواية أجيال، أو نهر، مثل «ثلاثية» نجيب محفوظ، فقد تمنيت أن أكتب عملاً عبقرياً مثل (مدام بوفارى) التى أنفق فلوبير فى كتابتها أكثر من عشر سنوات. ألتزم بالصرامة التى تصل إلى حد «الرهبنة»، أشاهد، وأتعرف، وأقرأ، وأحاول الاستيعاب والهضم والفهم والتفهم، وتقديم محصلة ذلك كله فى أعمال فنية. وحتى الآن، فإن العمل ـ أى عمل ـ يشغلنى، وأفكر فيه حتى يدفعنى ـ فى لحظة يختارها ـ إلى كتابته. جاوزت هذه الفترة فى (الأسوار) ثمانى سنوات، واقتربت فى أعمال أخرى من

الفترة نفسها، فى حين أن (المتنبى..) ألحت كفكرة. ثم ألحت فى الميلاد، بما لايجاوز بضعة أيام. تصورت ـ كما قلت لك ـ أنى سأكتب قصة قصيرة، لكن الأحداث امتدت، وتشابكت، فصارت القصة القصيرة قصة مطولة، أو رواية..

كانت (المتنبى..) روايتى الثالثة. شدنى فى سيرة الرجل ما كان يتناوب حياته من أمل ويأس، حتى لقى مصرعه بصورة مأساوية فى دير العاقول. لكننى اخترت من حياة المتنبى ما يجعله شاهداً على الحياة فى مصر، أعوام إقامته فيها، وإن ارتكزت إلى مقولة كروتشى «التاريخ كله تاريخ معاصر» بمعنى أن التاريخ هو رؤية للماضى بمنظار الحاضر، وفى ضوء مشكلاته. وكان ذلك هو الباعث أيضاً لكتابتى روايات أخرى: (إمام آخر الزمان)، (قلعة الجبل)، (زهرة الصباح)، (اعترافات زاو مخو) ـ وجدت فى استعادة التاريخ إضاءة لأحداث معاصرة.

*

أعترف أنى أحاول ـ ما أمكن ـ أثناء كتابة العمل، ألا أسيطر على الفكرة بصورة مطلقة. تخف قبضتى على العمل. أترك له تلقائيته. أختلف فى باعث تقدير برسى لوبوك لرواية تولستوى (الحرب والسلام) وأنه كان «يعرف تماماً أين يذهب، ولماذا؟ وليس ثمة أى شئ فى أية لحظة يشير إلى أنه لايمتلك السيطرة الكاملة المحكمة على فكرته» («صنعة الرواية»، ص ٣٧). يقول يسن: «لاوجود فى الحلم لشئ اسمه الضمير. فالقاتل قد يقدم فى الحلم على السرقة أو القتل أو الاغتصاب، وهو لايبالى أو يستشعر ندماً». ويقول فولكت: «لاتعرف الغرائز الجنسية فى الحلم أى نوع من الكبح، فلا حياء ولارادع ولامنطق. بل إن الأشخاص الآخرين أيضاً الذين يراهم فى الحلم، كثيراً ما يكونون فى صورة أخلاقية مريعة». وفى قصة «رحلة بورين» لأندريه جيد، لايدرى بورين: هل ما يحياه هو رحلة حقا، أم لا؟. يقول: «نحن ربما نعيش حلماً. إنه خداع، فليست هنا رحلة أصلاً». وفى روايتى (الصهبة) لم أعن بتدبر السؤال: هل كان ما جرى حقيقة أم حلماً؟.. فالإحساس بالحياة والحلم يكاد يكون واحداً. ثمة رابط كبير بينهما، بحيث ينتفى الخلاف أو عدم التشابه. وكما يقول جورج لويس بورخيس، فإن الحياة وسيلة للحلم، أو وسيلة للحياة. مع ذلك، فإنى حين أدعو لأن يكتب العمل الأدبى نفسه، لا أقصد أن تنطلق القصة أو الرواية، فى تهويمات، أو تفقد المعنى، أو تلجأ إلى الغموض والتلغيز؛ ذلك لأن تسلح الفنان بثقافة موسوعية سيفيده ـ ولو فى النظرة النقدية المتأملة الأخيرة ـ فى تبين قيمة ماكتبه، سلباً وإيجاباً..

*

الكثير من أعمالى، يبدو فيها البطل واضحاً، مسيطراً، لايفارقنا منذ بداية العمل إلى نهايته. نتعرف ملامحه النفسية ـ والجسمية أحياناً ـ وظروفه الاجتماعية والثقافية، ونوازعه، وأفكاره، وآراءه.

وعلى العكس من ذلك، فإن بقية الشخصيات تعانى الشحوب، وفقدان الملامح المؤكدة، لأنها تؤدى أدواراً مساعدة، تعمق من دور البطل، توضحه، تجسده، تثريه. والحق أنى لم أكن أعرف أن هذا هو ماتعتمده ـ فى الأغلب ـ الحكايات الشعبية، فقد حاكيت، إذن، تقنيات الحكاية الشعبية، دون تعمد. وعموماً، فإنى أفضل أن أقدم من ملامح الشخصية ما يساعد على تعرفها، على فهمها. أحترم الميراث الإبداعى الروائى الذى يمتد عشرات الأعوام. أتفهم قول همنجواى إن الرواية مثل كتلة جليدية عائمة فى البحر، ثلثاها مغمور فى الماء. فأنا أكتفى برسم الملامح التى تهب الشخصية بلا ثرثرة، ولازيادات مقحمة، ولاكلام مرسل، أو سرد ممل. أصور الشخصية

لأضيف إلى الرواية، وليس لمجرد تصوير الشخصية فى ذاته. وأحياناً، فإن وصف الكائنات قد يقتصر على تقديم الدلالة الاجتماعية، أو النفسية، أو يصبح رمزاً، أو معادلاً لما يمور به داخل الشخصية من انفعالات.

ولعل فى مقدمة ما أعنى به أثناء الكتابة: تلك اللحظة التى يبدو فيها العمل قد انتهى، فهو فى غير حاجة إلى حذف ولاإضافة، ولاتدخل من أى نوع. فأنا أستطيع نقله على الآلة الكاتبة باعتباره مسودة نهائية، أدفع بها إلى المطبعة، وأنتظر ـ مطمئناً ـ آراء القراء والنقاد. أتذكر قول جراهام جرين: «هنالك لحظة فى الكتابة، عندما يصل المرء إليها يشعر بأن الطائرة، بعد أن قطعت درباً طويلاً، معبداً، قد أقلعت وخرجت قليلاً عن السيطرة». لقد عانيت طويلاً من تلك المشاعر التى لم تكن ـ بالتأكيد ـ مقصورة علىّ . لعلها المشاعر نفسها التى عاشها العديد من الأدباء، والتى تدفعه إلى الهمس لنفسه: فلننتظر قليلا.. أو: إننى لست على استعداد أو أن تصورى لم ينضج بعد.. أو: إننى لم أجد بعد النغمة المطلوبة.. إلخ.. وكل التعبيرات للشاعرة الروسية الشهيرة «فيرا أنبرا»، فهى قد عاشت تلك المشاعر إذن. وذات يوم ـ لاأذكر إن كانت قد سبقته إرهاصات، أم أنه كان وليد اللحظة ـ قررت أن أتخلى عن التردد والوسوسة. أن أنهى الإضافة والحذف والتعديل، وأبدأ فى «تبييض» كومات الأوراق التى كتبت فى مدى أعوام وأعوام، بخط ردىء للغاية ـ هو خطى! ـ فهى لاتزيد عن مسودات يصعب أن تفتح مغاليقها إلا لكاتبها. المشكلة التى عبرت عنها الشاعرة الروسية، لما بلغت السن التى كان على الزمن أن يراعى فيها بكل عناية، أنه «فى هذه المرحلة من الحياة، ينبغى على المرء ألا يقول: سأفعل كذا أو كذا يوما ما. بل عليه أن يفعل ما يجب عمله، فوراً، وإلا أصبحت كلمة يوما ما مطلقاً وأبداً». وكان نقل «المسودات» على الآلة الكاتبة، هو الفعل الآنى الذى كان علىّ أن أحرص عليه. لم يكن ثمة سبيل آخر لمواجهة كومات الأوراق التى تكاثرت، وتضخمت، حتى إنى كنت أبذل جهداً فى تذكر بعضها.

*

يقول آلان روب جرييه: «إن القصة هى التى تبتدع أسسها الخاصة». التقنية وسيلة لنقل معنى العمل الفنى إلى القارئ، كلما أجاد الفنان اختيارها، كان ذلك فرصة لتقديم أقصى قدر من المضمون. والتقنية التى أكتب من خلالها عملاً ما، هى سر يستغلق حتى علىّ أنا شخصياً. العمل يفرض صورته وأسلوبه وطريقة تناوله. من الصعب تفسير ذلك فى ضوء رؤى فنية أو نقدية محددة. ثمة العديد من الاعتبارات التى ربما غاب بعضها عن الكاتب نفسه. أحياناً، يغيب الوجود المستقل للزمان أو المكان، فهما وحدة متكاملة. وليس ثمة عقدة ولاحبكة، وربما لاتتخلق رواية ـ بالمعنى النقدى ـ على الإطلاق. لاأعنى إهمال الشكل، فالشكل مهم جداً، ذلك لأن الفارق كبير ـ ذكرت هذا المثل فى مقدمة كتابى (مصر فى قصص كتابها المعاصرين) ـ بين شكوى فى رسالة، وقصة فى رسالة، مقابلا لوعى الفنان الحاد بقضايا مجتمعه وعصره، والتزامه بالتعبير عنها. ومع أن حقيقة وجود القاص تبدو واضحة لنا، فإنه يميل إلى البقاء فى الظل كما لو أنه أطل من نافذة، يشاهد العالم من تحته، فجاءت شخصيته مجسدة فى ساحة مضاءة، دون أن يتبين القارئ ملامحه بدقة. وكما يقول كيتس، فإن «الفنان الأصيل هو الذى لايفرض شخصيته عليك، لأنه هو نفسه بلا شخصية». ويروى هنرى باير أن من نقط الضعف فى الرواية الفرنسية، تلك المراقبة الشديدة للذات التى تصل إلى حد التسلط الثقافى الذى يمارسه الروائى على شخصياته. لكن الفرنسيين أصبحوا يضيقون بتلك الشخصيات التى يكبلها المؤلف بأفكاره، دون أن يترك لهم حرية التصرف والمغامرة الذاتية. أزعم أنى كنت مؤمناً بذلك الرأى قبل أن أقرأه، وقبل أن أقرأ لهنرى چيمس الرأى نفسه، وإن زاد فدعا إلى اختفاء الكاتب من عمله الفنى. الفنان مطالب بأن يخفض

صوته إلى حد الهمس، حتى يتحقق الإيهام بالواقع، ولايتحدث الفنان نيابة عن شخصياته. وكما يقول فلوبير، فإن «الفنان فى العالم الروائى صاحب القدرة على كل شئ، برغم أنه لايكشف عن ذاته».

لعلى أتفق كذلك مع الرأى الذى يؤكد أن «كل القواعد التى توضع لفن ما، إنما توضع لتخترق». إن الشكل «ينبثق من التجربة انبثاقاً عفوياً، فيكون الكاتب مبدعاً بقدر ما يسمح للتجربة أن تنبثق انبثاقاً طبيعياً. وعلى العكس، يكون مقلداً بقدر ما يحاول أن يصب التجربة فى قالب جاهز مصنوع مسبقا» («الحياة» اللندنية ١٩٨٩/١١/٢٨).

يقول همنجواى:

النثر ليس مجرد زخارف على الهامش، لكنه بناء معمارى فنى شديد الحيوية. والعمل الفنى يتألف من عناصر فنية، لكل منها وظيفته المحددة، والمرتبطة عضوياً بوظائف العناصر الأخرى، بما يحقق التفاعل بين كل العناصر، تحقيقاً لعمل فنى يسعى إلى التفوق».

ومن ناحيتى، فقد كنت أريد أن أمتلك صوتاً خاصاً بى، فلا أقلد أحداً. أحاول فى كل ما أكتب أن أرتاد آفاقاً، ربما تكون مجهولة بالنسبة إلىّ على الأقل، إن لم تكن مجهولة للكثيرين. وكما يقول فرانسوا مورياك، فإن على كل روائى أن يخترع أسلوبه الخاص وتقنياته، الخاصة، وإن كل رواية هى مثل كوكب آخر، له قوانينه مثلما له نباتاته وحيواناته الخاصة. إن كل رواية هى مثل كوكب آخر. لكننى أتصور ـ فى الوقت نفسه ـ أن الفنان لايخترع أسلوبه الخاص، وتقنياته الخاص. أرفض كلمة «يخترع». فبالإضافة إلى الموهبة، فإن الأسلوب والتقنية ينبعان من داخل العمل نفسه، هو الذى يفرضهما. والأسلوب ـ والتقنية كذلك ـ الذى قد يكتب به الفنان رواية ما، قد يبدو مجافيا لرواية أخرى. وأتذكر قول سارتر: «ليس العمل الأدبى بجميل قط، ما لم يستعص نحو ما على الفنان. إذا أخذ العمل الأدبى صورته دون تعمد من مؤلفه، وإذا تخلصت الشخصيات من رقابة المؤلف، وتصرفت بحرية لم يتدبرها، ولاتوقعها، وإذا جرى القلم بكلمات هى بالنسبة إلى الكاتب نفسه أقرب إلى المفاجأة، فإنه يكون حينئذ قد أنتج أفضل أعماله». تعجبنى النصيحة التى وجهتها شاعرة أمريكية إلى همنجواى يوماً: دع الناس فى حياتهم. لاتقل شيئا عنهم بل دعهم هم وحدهم يتكلمون. ويقول همنجواى:

فى روايتى (العجوز والبحر) كنت على علم بأمرين أو ثلاثة من الموقف كله لكننى لم أكن أعرف القصة.

لقد كان مشهد فتاة صغيرة فوق شجرة، دافعا لأن يكتب فوكنر مئات الصفحات، هى روايته الرائعة (الصخب والعنف). وكنت ـ حين بدأت كتابة روايتى (الصهبة) ـ أعلم بأمر واحد فقط، هو طقس الصهبة نفسها. عملية نزع النقاب. وفيما عدا ذلك، فلم أكن أعرف شيئاً. اخترت للرواية أن تكتب نفسها. كلما أضفت صفحات، توضحت شخصيات، وظهرت شخصيات لم تكن موجودة، وتخلقت أحداث ربما غابت عن تصورى، بحيث اكتملت فى النهاية رواية لم أكن أعرف من شخوصها سوى الفتاة المنقبة فى الصهبة، والشاب الذى نزع نقابها. أما بقية الشخوص والأحداث، فقد تخلقت أثناء كتابة العمل نفسه، لم تشغلنى الحبكة ولا العقدة ولا اختلاط الواقع بالخيال ولاتدخل سيرتى الذاتية بالسير الذاتية للآخرين ولا الأحداث القديمة بالأحداث المعاصرة، والتفكير بالسرد.. كل ما تريد الرواية أن تكتبه، كتبته حالاً.

مع ذلك، فإن «الحدوتة» هى النطفة التى يتخلق منها العمل الفنى. وبرغم اختلافى مع أرنولد بينيت بأن أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات، ولاشئ سوى ذلك، فلعلى أتفق تماماً على أن خلق الشخصيات دعامة أساسية فى البناء الروائى، الذى يستند بالضرورة إلى دعامات أخرى، أولاها ـ أو هذا هو المفروض ـ الحدوتة، وإن تصور بعض الروائيين والنقاد، أن الرواية ليست فى حاجة إليها، وأن ما يستعين به الفنان من أدوات يضع الحدوتة فى مرتبة عالية، أو أنه يمكن الاستغناء عنها إطلاقاً. وكانت الحدوتة، الحكاية، الفكرة، إلى غير ذلك من المسميات، هى الباعث الحقيقى لأن تتحول روايتى (الأسوار) فى ذهنى ـ قبل كتابتها بأعوام ـ إلى أحداث وشخصيات، ثم تخلقت فى أشكال هلامية عدة، قبل أن تأخذ ـ أثناء عملية الكتابة ـ سماتها النهائية. الحدوتة هى الدعامة الأولى فى بناء أى عمل روائى، ثم تأتى بقية الدعامات. وهى بالنسبة إلى التقنيات عندى، الإفادة من العناصر والمقومات فى الفنون الأخرى. أتصور أن ذلك يتبدى ـ بدرجة وبأخرى ـ فى كل رواياتى، بدءاً بـ (الأسوار)، وانتهاء بـ (زهرة الصباح)، روايتى التى لم أنشرها بعد. إن على الفنان أن يثرى قصته، أو روايته، بإسهامات الفنون الأخرى، بما تملكه تلك الفنون من خصائص جمالية وتقنية، فيتحقق للنص الأدبى أبعاد جديدة، وتتحقق كذلك أبعاد جديدة للفنون الأخرى.

ثمة التحقيق المطول (إمام آخر الزمان) والتقارير البوليسية (قاضى البهار ينزل البحر) والرواية التاريخية التى تدعى الاجتهاد (قلعة الجبل) وتقنية القص واللصق (الأسوار) واختلاط الحلم بالواقع (الصهبة) والرواية للآخر (النظر إلى أسفل) واليوميات (المتنبى..) وتداخل الزمان والمكان (الخليج) والاعتراف (اعترافات زاو مخو) والحكاية الموظفة للتراث الشعبى (زهرة الصباح).

وأحياناً، فإن ضمير المتكلم ـ كما تقول ناتالى ساروت ـ أفضل وسيلة لإرضاء الكاتب والقارئ سواء بسواء. إنه يهب إحساساً ـ ولو ظاهرياً ـ بالتجربة الحية والأصالة، مما يقلل من شك القارئ. ولكنى يجذب الكاتب قارئه إليه، فقد «جعل البطل يتحدث بضمير المتكلم، واتضح بالفعل أن هذه الوسيلة أفضل الوسائل وأكثرها فاعلية فى هذا الصدد. لذا، لجأ إليها الكثيرون، ولازالوا يلجأون» (عالم الفكر) المجلد السابع/ العدد الأول، ص ٢٣٥). سبقنى إلى طريقة تعدد الرواة (قصتى: «متتابعات لاتعرف الانسجام»، حولتها ـ فيما بعد ـ إلى رواية!)، وتكرار التناول للحدث نفسه بأصوات تتباين فى وجهات النظر، أدباء كثيرون: فوكنر فى (الصخب والعنف)، فتحى غانم فى (الرجل الذى فقد ظله)، نجيب محفوظ فى (ميرامار)، جبرا إبراهيم جبرا فى (السفينة)، لورنس داريل فى (رباعية الإسكندرية) وغيرهم.. لكن حاجتى لتعدد الأصوات فى (متتابعات) لم يكن لمجرد رواية ما حدث، أو التعليق عليه، الاتفاق أو الاختلاف، وإنما لإعادة اكتشاف الحدث، إعادة تفسيره، تعميقه بالأضواء والظلال، بما يعطى القارئ فرصة حقيقية لتعرف سيرة بطل الرواية محمد أبوعبده..

الفن ـ مهما أخلص فى تصوير الواقع ـ يظل أقل واقعية من الواقع نفسه. الواقعية التامة مستحيلة فى الفن، فالفن انتقاء يخضع لأصالة الفنان. يقول ديهاميل إن بلزاك قد خلق نماذجه بنفسه، فهو لايصور الأشخاص الواقعيين، بل يعيد خلق هؤلاء الأشخاص («دفاع عن الأدب»، ص ١٣٠). العناية بتفصيلات الزمان والمكان وإجادة رسم الجو والشخصيات، ذلك كله يشكل ما يسمى الإيهام بالواقع، شريطة أن يحتاجه العمل الفنى فعلاً، فلا يأتى مجرد تزيدات، أو نتوءات أو حواشٍ ـ قد لايحتاج العمل إليها، ومع ملاحظة أن نتاج الفن ـ كما يقول جوته ـ يختلف عن نتاج الطبيعة، فهو لايكررها صورة طبق الأصل: «النتاج الفنى هو

طبيعة ثانية». المتلقى حين يعلن ـ بينه وبين نفسه: هذه الشخصية الروائية تشبه شخصية فلان الذى أعرفه، يؤكد ـ ضمناً ـ أن الشخصية الروائية ليست من الخيال تماماً، حتى لو تصور الفنان نفسه ذلك.

*

اللغة هى أداة التعبير فى فن الأدب، فهو إذن فن لغوى. الكلمات أهم أدوات الكاتب، ومن هنا تأتى عنايته باللغة، أو هذا المفروض. يقول العماد الأصفهانى:

لايكتب إنسان كتاباً فى يومه، إلا قال فى غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، لو زيد لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

لقد حاولت أن أعمل بالنصيحة نفسها التى تلقاها همنجواى من أحد نقاده، فأتخلص من كل الألفاظ «القنبلية»، وأصف الأشياء ببساطة أشد، وأضع الكلمة المناسبة فى الموضع المناسب. وكما يقول باختين، فإنه إذا فقد الروائى الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقى باللغة إلى مستوى الوعى التنسيبى الجاليلى، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلى للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهم، ولن يحقق أبداً، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية. إن معانى الكلمات ودلالاتها مهمة جداً، لكن إيقاعاتها وإمكانياتها الصوتية مهمة أيضاً. وربما أرجأت نقل قصة على الآلة الكاتبة، لأن إحدى كلماتها تبدو نشازاً، أو غير متسقة، مع بقية الكلمات. يقول هيوم:

إن الهدف من الفن هو الوصف الدقيق المتقن، والمحدد. وأول ما يجب أن نعرفه هو الصعوبة البالغة فى الوصول إلى ذلك، لأن المسألة لاتقتصر على مجرد الحرص. إن عليك أن تتوسل باللغة، واللغة ذات طبيعة عامة، أعنى أنها تعبر عما هو مشترك بينى وبين الجميع. لكن كل إنسان يختلف فيما يراه عن غيره بعض الاختلاف، ولكى يعبر عما يراه بوضوح ودقة، فلابد من خوض صراع هائل مع اللغة. (الأقلام/ يناير ١٩٧٧).

ويقول فلوبير: «إن جملة نثر جيدة حقاً، تساوى فى جودتها بيتاً من الشعر، وبالدرجة نفسها من الإيقاع والجزالة».

أذكر أنى بدأت حياتى الأدبية شاعراً، مثلما بدأ الكثير من الأدباء. الأدق أنى أحببتُ الشعر، وحاولت أن أقدم إبداعات شعرية. وكتبت بالفعل بضع قصائد تحاكى محاولات شعراء قدامى ومعاصرين، لكنها لم تكن تعبيراً بأية حال عن موهبتى الخاصة. فلما أدركت أنه من الصعب أن تكون لى موهبة متفوقة فى مجال الشعر، عنيت بالكتابة القصصية والروائية، وإن ظللت على حبى للشعر، أحاول الإفادة من خصائصه اللغوية تحديداً، فى كتاباتى النثرية. ولعلى أستعير قول لورنس داريل بأنى شاعر تعثر فكتب نثراً، أو أنى روائى شاعر، يشغلنى التوتر فى الجملة، الصورة، التداعيات الداخلية، الصخب.. إلخ. والحوار مهم أيضاً فى الرواية. إن حواراً قصيراً، مكثفاً، بين شخصيات الرواية، قد يغنى عن سرد مطول، وملول. وفى العديد من رواياتى إفادة مؤكدة من درامية الحوار، فهو جزء من البنية الدرامية للرواية، لاتستقيم دونه، جسر يستحيل إلا أن تمضى عليه بين فقرات السرد. لقد طالما حذر موباسان روائيى عصره، أن يحكوا كل شئ «فذلك أمر غير ممكن، لأنه يلزمك مجلد كامل لكى تروى ما حدث لشخص واحد، فى يوم واحد». وكان رأى شوبنهاور أن على الكاتب أن يكتب ما

يستحق ذلك بالفعل، ويتحاشى التفصيل الممل عن أشياء يستطيع كل امرئ أن يعرفها، أن يفرق بين ما هو لازم، وماهو من قبيل التزيد الذى لا لزوم له. ويقول الكاتب الروسى بنين: «القليل هو الكثير». ويقول تشيكوف: «الإيجاز توأم الموهبة». ويكتب فى إحدى رسائله: «قد يبدو غريباً أننى أحب ـ لدرجة الجنون ـ كل ما أتى مختصراً. بل إنى لم أقرأ بعد ـ فيما كتبته، أو ماكتبه غيرى ـ ما أطلبه من الإيجاز». وبالطبع، فإن الإيجاز لايتصل بطول العمل. ثمة فارق بين الإيجاز والتركيز. ومن المستحيل ـ على سبيل المثال ـ أن نتصور «ثلاثية» نجيب محفوظ فى غير الحجم الذى صدرت به، مثلما أنه من المستحيل تصور (الحرب والسلام)، و(الجريمة والعقاب)، فى صفحات أقل مما صدرت فيه. باختصار، فإنه إذا كان التكثيف مطلوباً، فإن **الاختصار المخل غير مطلوب. وكما يقول بيرسى لوبوك، فإن «مما يدمر القصة، هو الإفراط فى معالجتها، أو التقصير فى هذه المعالجة» («صنعة الرواية» ـ ترجمة عبدالستار جواد، ص ١٤٠). وإذا كنت أشدد على أهمية** اللغة، فإنى أشدد كذلك على أهمية الجوانب الأخرى للعمل. أن يكون العمل فناً له وهج الفن، وخصائصه، وقيمته، وجدواه. وكما يقول شيلرماخر، فإن «الموهبة اللغوية وحدها لاتكفى، لأن الإنسان لايمكن أن يعرف الإطار اللامحدود للغة. كما أن الموهبة فى النفاذ إلى الطبيعة البشرية لاتكفى، لأنها مستحيلة الكمال. لذلك، لابد من الاعتماد على الجانبين. ولايوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك» (ترجمة نصر حامد أبو زيد، «فصول»، أبريل ١٩٨١). ويقول أرسكين كالدويل: «هناك العديد من الكتاب الذين يملكون سيطرة كاملة على الشكل والتكنيك، لكن ينقص قصصهم الإحساس. أعتقد أن ذلك مهم» («كيف أصبحت روائيا»، ص ٨٥).

*

إذا كان تولستوى يذهب إلى ضرورة أن يتقمص الأديب شخصان، هما الكاتب ذاته والناقد، فإنى أفضل أن يبدأ دور الناقد بعد انتهاء الكتابة الإبداعية. النقد ـ كما يقول بنديتو كروتشه «إعادة خلق للعمل الفنى من جديد». القول بأن الناقد أديب فاشل نكتة سخيفة، فالنقد الحقيقى، المطلوب، هو ما يمارسه الأديب على فنه، وما يرتفع بمستوى أديب عن سواه ـ بالإضافة إلى الموهبة طبعاً ـ هو ارتفاع حسه النقدى. إن الكاتب الإبداعى الذى يفتقر إلى ملكة النقد ـ والرأى للروائية الإنجليزية إليزابيث بوين ـ لاوجود له، بل إن مهنته كروائى لاتتحمل مثل هذا الافتقار («عالم الفكر»، المجلد التاسع، العدد الثانى). طبيعى أن الفنان لايرضى تماماً عن نفسه، ولا عن عالمه، لأن الحدود بين الواقع والمنشود هو المسافة التى تنطلق فيها جياد إبداعاته. الفنان يحيا المستقبل ـ أو هذا هو المفروض ـ بوجوده فى الواقع.

مع ذلك، فأن يكون الفنان صاحب عمل ما، فذلك لايعنى أنه هو أجدر الناس بفهم عمله، ربما كان الناقد أكثر فهماً للعمل من الفنان نفسه، أكثر استنباطاً لمعانيه ودلالاته. استمعت فى البرنامج الثانى بالإذاعة إلى حوار بين نعمان عاشور والناقد الراحل محمد مندور. بدأ نعمان فى تلخيص مسرحية (عيلة الدوغرى). قاطعه مندور ـ بعد لحظات ـ فى بساطة: يبدو أنك لن تحسن تلخيص عملك. بالتحديد، أنت لم تفهم العمل بالصورة الممتازة التى فهمتها. ولخص مندور المسرحية. وأذكر أنه كان أكثر قدرة على تسليط الضوء، على مسرحية نعمان عاشور أكثر مما حاول نعمان!. وكان أبو الطيب المتنبى يحيل السائلين عن شعره، إلى شارح ديوانه، وناقد شعره، أبى الفتح عثمان بن جنى. ويقول: عليك بابن جنى، فإنه أعرف بشعرى منى.

*

تقول بيرل باك:

> لكى تكون كاتباً مجيداً، أو حتى ناجحاً، فعليك أن تكد. ومعنى ذلك النهوض فى الصباح، والشروع فى الكتابة مبكراً، والذهن صاف قوى. ومعناه أيضاً الشروع فى الكتابة حتى عندما لايكون الذهن صافياً وقوياً. إن عادات العمل ضرورية للكاتب مثلما هى ضرورية للعامل. بل ربما أكثر، ذلك لأنه ليس هناك من يجبر الكاتب على العمل. ليس هناك من يساعده فى صورة أسطى، أو مدير مصنع أو مدرسة. إنه رئيس نفسه، وذلك أصعب رئيس فى العمل، لأن هذا الرئيس عامل فى الوقت نفسه. إن وظيفة الكاتب تتطلب ترويضاً للنفس يبلغ حد الكمال.

وتقديرى، أنه على الفنان ألا يرجئ عمل اليوم إلى الغد، بحجة أنه مشغول، ذلك لأن الوقت لن يكون فى حوزته ـ ذات يوم ـ بصورة مطلقة. إن على الفنان ـ إذا اعتبر الإبداع قضية حياة ـ أن يحاول استغلال كل ما يسمح له من وقت، دقائق، ساعات، قصرت أو طالت. ولعلى أشد اطمئناناً إلى ما كتبته فى تلك الأوقات العابرة ـ إن جاز التعبير، أوقات ما بين عملين، أوقات الفراغ والضيق واللاجدوى. أجرى بالقلم على الأوراق، ربما لمجرد الانشغال بشيء، إزجاء الوقت، لأضع فى النهاية نقطة الختام لعمل كنت قد أهملت إلحاحه قبل ذلك فترة طويلة. وعلى سبيل المثال، فقد كانت «نبوءة عراف مجنون» محصلة ضيق نفسى فى أيام الغربة، حاولت رفضه فى استقالة، فعبرت عنه فى قصة قصيرة. وكانت قصة «أحاديث النفس المتداعية»، امتداد يوم صحفى كامل، بدأ فى السابعة صباحا، إلى الثانية من صباح اليوم التالى. انصرف الجميع، وخلوت إلى نفسى، أغرانى الورق الأبيض بأن أخط عليه كلمات. كتبت جملة وشطبتها. كتبت جملة ثانية. استدعيت بقية الجمل، حتى فرغت من كتابة القصة فى الصباح نفسه. لقد حاولت ـ منذ تعرفت الكتابة الأدبية ـ أن أكتسب عادة الكتابة اليومية، بصرف النظر عن كل شئ حتى الأيام التى كان الإجهاد يلغنى فيها تماماً، بعد تواصل عمل شاق، كنت أحرص على أن أكتب، ولو بضعة أسطر. أتذكر قول جوجول: «لابد للكاتب أن يسيطر على قلمه، كما يسيطر الرسام على فرشاته. يجب أن يكتب شيئاً كل يوم. ذلك أن اليد يجب أن تعتاد الطاعة العمياء للأفكار». وكان ستندال يرغم نفسه على العمل كل يوم. وقد حاول كازنتزاكس ـ لما اشتد عليه المرض ـ أن يملى إبداعاته، لكنه أخفق: مستحيل!.. لاأجيد الإملاء!. عندما أمسك بالقلم فقط تأتينى الأفكار!. والواقع أن الإملاء ـ بالنسبة إلى الكاتب الذى تعود الكتابة ـ مسألة مستحيلة، ذلك الاتصال العجيب بين الأفكار فى الذهن، والقلم الذى يجرى على الورق. عملية الكتابة باليد بالنسبة إلىّ، مهمة للغاية. قد أستطيع أن أملى موضوعاً صحفياً. أما العمل الفنى، فإنه لابد أن ينطلق من الذهن إلى الورق، عبر الوجه، والرقبة، والكتف، والذراع، والأصابع. يقول سيمينون: «إنى صانع ماهر، وأحتاج إلى العمل بيدى. وإنى لأود أن أحفر روايتى فى قطعة من الخشب». وكان الشعور الأقوى عند همنجواى، أن أصابعه تقوم بالجزء الأكبر من تفكيره.

أعترف أنى حاولت أن تكون لى عاداتى المصاحبة للكتابة، مثل شرب القهوة وتدخين السجائر، وسماع الموسيقا، والتحكم فى مساحات الضوء، فلم أوفق. تكفينى المعادلة السهلة:: فكرة + مكان للكتابة + أوراق + قلم. لايشغلنى ـ بعد ذلك ـ أى شئ. حتى الشاى تعرفته مؤخراً. وكنت قد حاولت ـ قبلاً ـ أن تكون لى ـ مثل بقية الناس ـ هوايات أمارسها، لكن الفشل كان هو الحائط الذى اصطدمت به كل محاولاتى. يقول بول جاليكو: «إن كل مايلزم الكاتب هو فكرة جيدة، وقلم، وورق، وسقف يحميه من التقلبات الجوية، ثم ثلاث وجبات غذائية كاملة، لأن الكتابة عمل ذهنى ويدوى، يثير حاسة الجوع لدى الكاتب». أوافق جون برين على

أن إرادة الكتابة تخلق لك جو العزلة الذى تريده، فليس بوسعك الانتظار حتى تتوافر لك الظروف المناسبة للكتابة: الجو الهادئ، والضوء المناسب، والموسيقا الهادئة التى تساعد على الكتابة، والتخفف من الهموم الحياتية الخاصة ما أمكن. ولن أنسى قعدة بيرم التونسى فى قهوة شعبية بشارع السد، مشغولاً بإبداعاته عن الزحام الصاخب من حوله، كأنه يحيا فى جزيرة منفصلة عن بحر النداءات والدعوات والابتهالات والشتائم والصرخات المتلاغط حوله. الكاتب يجب أن يعمل فى جميع الأجواء، بصرف النظر عما إذا كانت حسنة أم سيئة. وكما يقول نيكولاى استروفسكى، فإن «الإلهام يأتى أثناء العمل». كنت أتذكر فى حجرتى بجريدة «المساء» (ثلاثة عشر مكتبا، فى مساحة حجرة متوسطة الحجم، ومخزن لأوراق رئيس التحرير، وبضعة دواليب للصحف، وما يبيعه السعاة من سجاير وبسكويت وأقلام، إلخ..) أتذكر فى ذلك اللغط مقولة همنجواى: إن المرء يستطيع أن يكتب فى أى وقت يتركه الناس فيه وشأنه، ولايشوشون عليه ويقاطعونه. كانت الشوشرة فضل الزملاء المقيمين فى الحجرة، والوافدين إليها لتناول فطورهم الصباحى، بعيداً عن الأعين فى الصالة الواسعة، فضلاً عن السعاة الذين تتعالى أصواتهم ـ بلا انقطاع ـ فى طلب احتياجات الزملاء فى الصالة. يقول بوريس بوريسوف:

> من أجل الولاء للفن، يتحتم على الفنان التضحية بنفسه، وأن ينصرف عن أى شئ يعرقل عملية الإبداع عنده. بل إن الظروف قد تضطره لأن يتجاهل مصالح المقربين له، والتصرف معهم بقسوة.

الفن يحتاج إلى ضحايا، تلك مقولة شهيرة، لكنها لاتتجه إلى الفنان وحده، وإنما تشمل القريبين منه أيضاً. وإذا كنت قد أهملت البعد الاجتماعى، من حيث المشاركة فى الحياة العامة، والخروج إلى المجتمعات، فإن ذلك قد انسحب بالضرورة على القريبين منى، على زوجتى وأبنائى، وعلى أصدقائى الذين أحبهم تماماً، لكننى لاأستطيع أن أبذل لهم وقتى، على النحو الذى يريدونه، وأريده أنا أيضاً!



حول أدبيات الرواية

محمد شاهين

الرواية فى الأدب العربى فن حديث لا يتجاوز عمره نصف قرن على الأكثر، وهى مثل المسرحية لا تشكل جزءاً من التراث الأدبى عند العرب رغم كل ما لها من قيمة حضارية متميزة بين الفنون الأدبية، وكان من الطبيعى أن تحتل مكان الصدارة منذ أن تفتحت عيون الكتاب العرب عليها فى منتصف هذا القرن تقريباً.

يمكننا القول إن الرواية الغربية بدأت تفرض حضورها جنساً أدبياً متميز السمات فى بداية القرن الثامن عشر، حيث ظهرت شكلاً فنياً رئيسياً واسع الانتشار وما زال الأمر كذلك إلى يومنا الحاضر. وللرواية هيمنة خاصة لما فيها من شمولية الحياة وعنفوانها ليس فقط فى مجال محليتها بل أيضاً خارج حدود المحلية، وتستمد هذه الهيمنة من التفاعل الذى ينشأ عادة بين خصوصية المحلية وعمومية الإنسانية (العالمية). ونجد على سبيل المثال شخصية مميزة لكل من الرواية البريطانية والأمريكية والفرنسية والروسية تميزها محلية تاريخية وجغرافية واجتماعية، وما شابه ذلك من أنواع المحلية. وفى الوقت نفسه نجد أن هذه الروايات كتبت بوعى لشكل عالمى من أشكال الرواية عند أمم أخرى. لا نستطيع مثلاً أن ننكر أن فيلدنج وسمولت وديكنز ودستويفسكى وقعوا فى كتاباتهم تحت تأثير سيرفانتس الإسبانى رائد الرواية الغربية فى روايته المعروفة (دون كيخوته) كذلك تأثر تولستوى بديكنز وستاندال. أما عملاق الرواية فى هذا القرن وهو كونراد فقد تأثر بالرواية الروسية والفرنسية.

وما زالت الرواية فى القرن العشرين تشق طريقها بجرأة وتحدٍّ واضحين للتقاليد الأدبية المعروفة، بما فيها تقاليد الرواية نفسها التى تتجدد وتتطور على يد الروائيين من مختلف الأمم.

وما دامت الرواية على هذه الدرجة من الأهمية، فلابد من طرح بعض الأسئلة التى يمكن أن تقودنا إلى تقييم يحدد مكانتها بين الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثم يدخلنا فى دائرة السحر التى تحيط بالرواية. والسؤال الذى يلح علينا هو لماذا نكتب رواية ثم كيف تطور فن الرواية؟ والسؤال الآخر: هو لماذا نقرأ الرواية وكيف تطورت قراءتها؟

يشرع الكاتب فى كتابة رواية عندما يشعر بذلك السر الكونى يلح عليه فى التعبير. ذكر أحد المعلقين أن كتابة رواية مثل بناء كاتدرائية، والمقصود هنا أنها بناء خاص له شكله الخاص بين الأشكال الأخرى المحيطة به وله هيمنة تميزه عن غيره، وفوق كل هذا وذاك يجمع من التفاصيل المعقدة المتداخلة والمترابطة ما يجعله يتطلب جهدا فائقا. وعندما نقول إن للرواية شكلاً متميزاً، فإننا نقصد أن الرواية تتميز عن سائر الأجناس الأدبية فى أنها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، أى أنه لا يوجد ما يجبر الكاتب على استخدام الحوار فى مكان معين دون الأمكنة الأخرى، ولا يوجد ما يقيده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، فالكاتب حر فى إدخال ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته وبالطريقة التى يراها مناسبة، وتحتوى الرواية على عناصر متعددة من الرومانس والملحمة والشعر والكوميديا والتراجيديا والمسرحية بشكل عام، فالحوار مثلاً يشكل جزءاً مهما من الرواية ولكن لا توجد تقنية معينة توجه الكاتب إلى سبل استخدامه وإلى مواقع هذا الاستخدام. علق أحد الروائيين مرة قائلاً إن مشكلة الراوى تكمن فى قدرته أو عدم قدرته على اختيار الزمن الذى يقص فيه قصته والزمن الذى يقول فيه ما يريد وصفاً أو تقريراً.

إذن، عندما تستحوذ على الكاتب مشكلة ذات أبعاد بعيدة فإنه لا يجد غير الرواية معيناً للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد، فواقعية الحياة لا تجد تعبيراً شاملا لها أكثر مما تجده فى الرواية، والتفاصيل بين الحياة وواقعها فى الرواية يظل فاصلاً وهميا بسيطاً إذا قورن بما هو شبيه له فى الأجناس الأدبية الأخرى. ويظل التحول من الحياة إلى الرواية أمرا لا تعترضه تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى وتقاليدها التى تحتم على الكاتب وعلينا مراعاتها سلفاً.

بدأت الرواية سيرتها من حيث هى جنس أدبى ندعوه عادة بالرومانس يتألف فى تركيبه من حوادث خارقة تحدث بعيداً عن حياة الإنسان اليومية و واقعها الذى يعيشه، والهدف منها فى الدرجة الأولى هو التسلية التى تنشأ عادة من تتبع الحوادث التى تحصل فى تسلسل زمنى: حدث وراء حدث، وحدث قبل حدث، لا يربط بينها جميعاً غير الزمن الذى يسلسلها ويجعلها تنتظم فى خط زمنى يخرج عن منطق الواقع والمعقول ويكون الهدف منها إثارة التصور وإشباع الرغبة فى معرفة ما يحدث بعد كل حدث أصبحت معرفته متوفرة فتظل الرغبة تلح علينا فى معرفة ما هو مخبوء فى عالم الغيب العجيب من الحوادث المثيرة التى صنعها الكاتب من خياله جملة وتفصيلاً.

بقى الأمر على هذا الحال إلى أن برزت الطبقة الوسطى فى أواسط القرن التاسع عشر نتيجة الثورة الصناعية فى أوروبا. اهتمت الرواية عندئذ بمحاكاة الواقع الذى تعيشه هذه الطبقة التى تميل دائما إلى أن ترى واقعها ثابتا صلباً محمياً من هزات التغيير، وهذا ما يسمى بالبرجوازية التى تعنى بالمحافظة على الواقع المعيش. أصبحت الرواية فى العصر الفكتورى أهم الأجناس الأدبية وسيطرت على الأجناس الأدبية الأخرى مثل ما سيطرت الطبقة الوسطى على مؤسسات المجتمع المختلفة، وعندها امتدت رقعة المحاكاة فى الرواية من تصوير مباشر لحياة الطبقة الوسطى، لا يتعدى المحلية ببعديها الزمانى والمكانى، إلى تحليل دقيق لهذا الواقع يتخطى

حدود المحلية ويرقى بها إلى الإنسانية والعالمية. كتّاب الصنف الأول مثل ثاكرى وترولوب وعدد كبير من أمثالهم أصبحوا تقريباً نسياً منسياً، وانقضى تأثيرهم بزوال المحلية التى أسروا فنهم بداخل أبعادها، أما ديكنز وهاردى وجورج إليوت فقد تجاوزت شهرتهم عصرهم ومازالت رواياتهم أو أغلبها تحيا بديمومة البعد الإنسانى الذى يتخطى المحلية.

وعلينا ألا ننسى أن الواقعية هيمنت على كتّاب الصنفين بدرجات متفاوتة لأنها كانت مطلبا عاماً يرضى به الجميع بوصفه بديلاً للرومانس: قبول الحدث الخارق الذى يرتبط بحياة الناس هو الهدف المنشود، وأصبح الكتّاب جميعاً يباهون أنهم واقعيون يكتبون من خلال أحداث حدثت فى عصرهم أو عصر آبائهم. وهكذا سادت الواقعية المعروفة التى اهتمت بوصف الواقع وتحليله على الأكثر دون منظور مستقبلى يمكن أن يتضمن اهتماما فعليا بتغيير الحاضر.

فى القرن العشرين تغيرت أحوال المجتمع الأوروبى بعد الحرب العالمية الأولى، وفقد الكاتب ثقته بمؤسسات مجتمعه التى كانت تفرض هيمنتها على الفرد. ونتيجة لذلك استقل الكاتب عن المجتمع وأصبحت له هوية مستقلة مكوناتها فنيته لا قيم وعادات وتقاليد ورغبات المجتمع بشكل عام، قال جويس مرة إنه كتب روايته (يوليسيز) بفنية ستشغل النقاد لمئة عام قادمة، وقد ثبت ذلك لأنها مازالت مستمرة فى شغلهم.

وظلت قضيته الواقعية قائمة ولكنها اتخذت بعدا مغايرا. فبعد أن كانت بعداً خارجيا وهو ما يحدث فى الطبيعة، فى الكون، فى التاريخ إلى آخر ذلك أصبحت بعدا داخلياً.وهكذا تحول السرد من حوادث تتسلسل زمنياً إلى مشاعر تنبثق دون إعداد مسبق من داخل النفس البشرية. وأصبحت الرواية عند فرچينيا وولف وچيمس جويس وغيرهما فى أغلبها من تداعيات تنطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحبكة والقصة إلى الأحلام والمخاوف والآمال الفردية التى تتموج داخل النفس البشرية. ولم تعد الرواية ثيمات مألوفة عن الحب والملهاة والمأساة والغنى بعد الفقر وما شابه ذلك، بل أصبحت استكشافاً لخبايا النفس التى لم تطرق من قبل، وغوصاً فى أعماقها بحثاً عن حقيقة أعمق من الحقيقة الخارجية للحوادث والأشياء والظواهر المألوفة للحس الخارجى. باختصار، أصبح اهتمام الكاتب بالشخصية بدلاً من الحدث، وهذه هى أهم علامة فى تطور الرواية.

وبهذا التطور لم تعد الرواية هدفاً للتسلية أو قضاء الوقت بل أصبحت عملاً فكريا وفنياً يتطلب جهداً خاصاً من الكاتب ومن ثم جهدا متميزا من القارئ الذى أصبح لزاماً عليه أن يقرأ وهو يفكر وأن يتأنى فى قراءته حتى يتمكن من متابعة الصورة التى يرسمها الكاتب للشخصية التى تتميز بفردية لم يسبق لها نظير، وأصبح لزاماً على القارئ أن يكون ملماً بحضارة العصر التى تشكل جزءاً مهما من خلفية الرواية. فنحن نعلم مثلاً أن الرواية الحديثة تأثرت بعلم النفس وفلسفة العصر، ومن أقطاب الحضارة الذين تركوا بصماتهم على الرواية: فرويد ويونغ وبيرجسون وأينشتاين، وجميعهم ساهموا مساهمة جليلة فى خلق منظور جديد للزمن الذى لم يعد مجرد زمن الوحدات المعروفة بالدقائق والساعات والأسابيع والأشهر والسنين التى تتسلسل بطبيعتها خارج وعى الإنسان. باختصار، أصبح الزمن نسبياً واستثمر الكتاب هذه النسبية فى الزمن خير استثمار. بيّن الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن فى كونه حدثاً فى منظومة الزمن الذى تحدده ساعة الحائط، بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف قد تمتد وتتعمق داخل إحساس الفرد لتلقى فى النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل. ذكر بيرجسون أن الزمن أشبه بكرة جليد تتدحرج من قمة جبل ثلجى، فما إن تصل إلى قاع الجبل حتى تكون قد التقطت فى طريقها كميات

من الثلج جعلتها أكبر مما كانت عليه عند البداية. هذا هو مفهوم الزمن عند بيرجسون: فترة زمنية (duration) تكبر ويتسع مداها ليس وهى تتحرك من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل بل حين تتفاعل فى نطاق الإحساس الحاضر. ومن هذا المنطلق كتب بروست تحفته الخالدة فى العمل الروائى فى اثنى عشر مجلداً واسمها (أشياء من الذاكرة) تعتمد على أسر اللحظة المعينة التى تمتد وتتسع لتأوى الإحساس بالحياة الذى ينطلق خارج الزمن. ونحن نعلم أن الأحداث فى رواية جويس الشهيرة (يوليسيز) تتم فى ثمان وأربعين ساعة بدلاً من مئات السنين التى استغرقتها حوادث (الأوديسا)؛ أى أنه من خلال المفهوم الحديث للزمن استطاع أن يختزل الزمن الخارجى مستعيضاً عنه بالشعور الداخلى للشخصية الروائية.

وتأتى نقطة التحول من الماضى إلى الحاضر، ومن التقليدى إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوعى الفردى (individual consciousness)، حيث أصبح هذا الوعى نقطة العبور نحو التجديد. أصبح الوعى هذا هو الأصل فى الخلق والإبداع، فيه ينمو جنين الصورة الفنية ومنه تولد هذه الصورة. لم يعد كما كان سابقاً مجرد مرآة ينعكس على سطحها الواقع الخارجى، أى أن الوعى تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية التى كانت أبرز نشاطاته. فى هذه الحالة اكتسب الوعى بعدا جديدا جعل منه دوراً فعالاً فى أمر العلاقة مع العالم الخارجى وتحديدها. باختصار، يتمثل هذا التحول الجذرى فى أن الذات (subject) أصبحت محور الفكر الحديث ومنطلق الحداثة ومكوناتها الرئيسية. وقد رأى المحدثون فى استخدام هذا المصطلح حيادية أكثر من المصطلحات التقليدية التى استخدمها السلف مثل الطبيعة الإنسانية (human nature) والروح (soul) والأثير (spirit) حيث أصبحت هذه المصطلحات مفرغة من معانيها بعد أن تعرضت للاستعمال مدة طويلة.

وقد برز هذا المصطلح من ثلاثة مصادر رئيسية: الأول، تاريخى يتمثل فى الماركسية. والثانى، سيكولوجى صاحبه طبعاً فرويد. والثالث، فلسفى تقدم به إدوموند هوسِّرل. ورغم كل ما بين هذه المصادر من اختلافات إلا أنها تآلفت فى شئ مهم ألا وهو أنها ترفض الجمود وتتحدى ما هو ملم به منادية بالتجديد. يعتقد ماركس مثلاً أننا نجدد حياتنا الاجتماعية ونخلقها من جديد، وذلك من خلال الظروف التاريخية التى نرثها دون أن نتوقف عند طبيعتها لنفهمها؛ ومن ثم نفيد منها فى تكوين حياة جديدة. فالنظم الاقتصادية مثل الرأسمالية وغيرها تهيمن علينا من خلال ما نؤسسه من أوهام وأخيلة زائفة تجعلنا نصدقها ونتصالح معها وكأنها واقع حتمى لا مفر منه، يعتقد فرويد أن حياتنا الفردية تتكون من رغبات مكبوتة وأنها تتجدد عندما تخرج هذه الرغبات على السطح، ويشترك فرويد مع ماركس فى الاعتقاد أننا نعيش حياتنا الفردية والاجتماعية وسط أوهام تجعلنا مع الزمن نعمى عن حقيقة ذاتنا. ويعتقد الاثنان أن حياتنا تتكون من سبب ومسبب؛ أى أن ما نجد حياتنا عليه هو نتيجة تتسبب من قبولنا الظروف التى نعيشها بشكل وهمى، وأن التعايش مع هذه الظروف هو الذى يوصلنا إلى ما نحن عليه، وأى تجديد فى حياتنا يعنى رفض هذه الأوهام أو تحليلها تعرفها على أنها أوهام. أما هوسّرل فإنه يشترك مع ماركس وفرويد فى نظرته إلى الذات على أنها تعيش حياة اضطهاد من الظروف الاجتماعية، ولكنه يختلف عن الاثنين فى أن هذا الاضطهاد لا يأتى نتيجة لسبب وأن الاختلاف (difference) بين الذات والعالم الخارجى ما هو إلا شكل من أشكال الاختلاف أو هو امتداد للاختلاف نفسه وليس أساساً للتجربة التى تعيشها الذات فى العالم الخارجى. وبعبارة أخرى؛ الاختلاف ليس جوهر التجربة؛ بمعنى أن الذات تظل محتفظة ببدائيتها حتى مع وجود هذا الاختلاف، ويظل الجوهر قائماً فى التجربة الذاتية جنباً إلى جنب وجود هذا الاختلاف. ومن هذه الفلسفة التى تبناها فيما بعد هايدجر وأخذ بزمام ممارستها كل من سارتر وسيمون دى بوفوار نشأت الظاهرة الوجودية أو الفلسفة الوجودية التى تبنت فكرة

وجود الذات التى تقول إن اللعنة حلت عليه لأنها وجدت أصلاً دون أن يكون لها الاختيار، فالذات تعيش مختارة لا تختار.

وهكذا، نجد نوعاً من وحدة الحال بين الماركسية والسيكولوجية والوجودية حيث إنها جميعاً تنادى بزيف الواقع الذى يحيط بنا والذى يجعلنا نأخذ هذا الزيف أمراً مسلماً به دون أن ندرك أن الأمر الواقع الذى نعيش فيه إنما يبعدنا عن حقيقة أنفسنا وجوهرها (authenticity).

غير أن وحدة الحال هذه لم تزود المصادر الثلاثة بقدرة متساوية على الصمود والاستمرارية، حيث انتهت الوجودية إلى الإفلاس بعد أن حققت رواجاً فلسفياً وفكرياً، والسبب فى ذلك أنها أكثر المصادر تطرفاً فى الحد بين الذات والعالم الخارجى، فالسؤال الذى طرح نفسه بالنسبة إلى الوجودية فى الستينيات هو أنها غير مؤهلة للتعامل مع العالم الخارجى ومسؤولياته، لأنها لا تعتقد بوجود مسؤوليات للذات خارج ذاتها، وهذا تعبير عن فك الارتباط الأزلى بين الذات والعالم الخارجى، وعلى حد تعبير جورج لوكاش فإن الفلسفة الوجودية تؤدى فى النهاية إلى انكماش الواقع وتقليصه لأن الذات لا تستطيع أن تحقق ديناميكية النمو التى تتطلب بعداً خارج ذاتها أى بعد العالم الخارجى لتتفاعل معه، وتولد عن هذا التفاعل القدرة على النمو والتجديد، ورفض الذات للعالم الخارجى جملة وتفصيلاً يفضى بنا إلى واقع فقير يقطع الأوصال.

وفى الستينيات قامت البنيوية ربما على أنقاض الوجودية ونادت بأن الذى يتحكم فى حياتنا هو بناء خفى لغوى يفوق استيعاب أية قدرة ذاتية. ويرجع تاريخ البنيوية إلى العالم السويسرى دى سوسير الذى نظر إلى اللغة على أنها نظام إشارات، ومن رواد البنيوية العالم الأنثروبولوجى ليفى شتراوس والماركسى ألتوسير. وقد ذاع صيت البنيوية على مدى عقدى الستينيات والسبعينيات. وهى فى مجملها محاولة لخلق منظور علمى للثقافة والمجتمع يتخطى حدود الدراسات الإنسانية التقليدية. لكن البنيوية لم تعمر طويلاً لكثرة ما شابها من غموض. ولتطرفها فى التركيز على نظام العالم الخارجى على حساب الذات.

وعندما دب الضعف فى البنيوية ظهرت نظريات مناهضة فندت مكونات البنيوية، وأهم هذه النظريات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة والتفكيكية. وهى جميعاً على عكس البنيوية لا تعيد الاعتبار إلى الذات. هذه النظريات لا تلغى ما قبلها، أى ما قبل البنيوية، بل إنها تضعها فى منظور جديد يحاول الإبقاء على الذات والعالم الخارجى، مع أنها لا تتوقع للذات جوابا موضوعياً فى العالم الخارجى كما تفعل الماركسية وعلم النفس. وأصبحت المسألة ليست مسألة إنقاذ الذات أو تجاهلها، بل الاحتفاظ بها وتحليل ما حولها من علاقات إنسانية لها شأن بها. هذا هو دريدا مثلاً زعيم التفكيكية ينادى بتأكيد وجود هوية اعتبارية للذات القومية لأمة ما ولكن دون التقليل من شأن الذات الأخرى لقومية أمة مختلفة، ويؤكد أن الاختلاف بين قومية وأخرى يجب ألا يؤدى إلى نظرة فوقية أو عدوانية أو استعمارية كما حصل فى الماضى عندما كانت القومية سلاحاً فى أيدى أصحابها يشهرونه فى وجه الآخرين بسبب التميز الذى يمنحونه لقوميتهم على حساب القوميات المختلفة الأخرى. ويوضح دريدا قوله إنه ليس من الحق أن يقول الإنجليز أو الألمان أو الفرنسيون «نحن المسؤولون عن حقوق الإنسان فى أوروبا أو فى العالم» أو أن يقول اليهود «نحن شعب الله المختار». ويبين دريدا أيضاً أن هنالك فرقاً بين من يقول: أنا فرنسى، أتكلم الفرنسية وعندما أكون فى بريطانيا أتكلم الإنجليزية وأحاضر فى روسيا بالإنجليزية، من يقول أنا فرنسى لا أرضى لغير الفرنسية بديلاً.

محاولة للفهم

محمود الوردانى

قبل روايتى الأولى (نوبة رجوع) التى انتهيت من كتابتها عام ١٩٨٦ تقريباً، لم أكن قد فكرت أصلاً فى كتابة «رواية». كانت القصة القصيرة هى الشكل الذى وجدتنى منصرفاً إليه بل أعشقه عشقاً. أحترم الإحكام والانضباط (الفنى هنا بالطبع)، وأبتهج كثيراً بذلك التوتر الذى يمكّنك من الإمساك بتلك اللحظة الخاطفة. القصة القصيرة «حالة»، جو، شئ غير متحقق وغير مكتمل، مشهد، أطياف، إنها كل هذا.

لا أظن أن السبب فى انصرافى إلى القصة القصيرة يعود فقط إلى سيادة هذا الشكل فى مصر إبان الوقت الذى بدأت فيه الكتابة ـ حيث نشرت أول قصة لى فى صحيفة «المساء»، بالطبع من خلال الرجل النادر الذى يعرفه الكثيرون، عبدالفتاح الجمل، عام ١٩٦٨ ـ فقد شهدت تلك البداية علاقات صداقة وروابط حميمة بين عدد من شعراء العامية والفصحى وبينى، كما كانت البدايات الأولى لى هى أزجال وقصائد بدائية كان من الممكن أن تتطور لولا أن القصة القصيرة اقتحمتنى، تلك القصة التى قرأتها عند يوسف إدريس وعلاءالديب وإدوار الخراط، وستظل مجموعات (لغة الآى آى) و(القاهرة) و(حيطان عالية) أعمالاً كبرى بالنسبة إلىّ، أكاد أقول شكلتنى على هذا النحو أو ذاك.

لذلك، كتبت فى البداية عدداً كبيراً من القصص، اخترت من بينها عدداً قليلاً لمجموعتى الأولى (السير فى الحديقة ليلاً)، وعدداً أقل لمجموعتى الثانية (النجوم العالية). وحتى هذا الوقت، لم أكن قد فكرت فى كتابة رواية، لم أشعر أننى أحتاج إلى كتابة رواية. لا حاجة إلى القول إننى أثناء ذلك، وقبله وبعده، قرأت ـ الأدق: التهمت ـ كل ما وجدته فى طريقى من روايات، سواء العربية أو المترجمة إلى العربية، ففى طفولتى لم

أميز بين سلسلة الروايات العالمية الرديئة وسلسلة أرسين لوبين أو شرلوك هولمز أو مغامرات روكامبول أو الفرسان الثلاثة ـ دارتانيان وزملاؤه ـ أو حتى روايات نجيب محفوظ (قرأت «زقاق المدق» التى وجدتها فى مكتبة جدى فى سن الحادية عشرة، كما قرأت أعمال محمود تيمور وأمين يوسف غراب فى نسخ مهداة لجدى فؤاد الوردانى). وبعد أن انفصلت عن جدى، استخرجت بطاقة لأستعير من دار الكتب روايات أيضاً، ومازلت أذكر (وداعاً للسلاح) لهيمنجواى.

هل كان انصرافى إلى قراءة الروايات على هذا النحو المجنون والتهامى لها التهاماً بسبب ابتعادى عن أمى فى سن الثامنة وإقامتى لدى جدى، وإحساسى العميق بالغربة وسط أقربائى وبعيداً عن أمى، وبالتالى بحثى المضنى عن عالم خيالى مختلف عن واقعى الذى كنت أبغضه وأشعر أنه غير عادل ومعادٍ لى؟

كان مفروضاً علىّ أن أستذكر دروسى التى كنت أبغضها ولا أجدها مقنعة ولا حاجة لى بها. لذلك، كنت أمثّل أنى أذاكر وأضع الكتاب المدرسى أمامى وفوقه الرواية التى أقرأها، وعندما يمر أحد بجوارى أغيّر الوضع ليصبح الكتاب المدرسى أمامى وتحته الرواية. ووجدتنى لا أستطيع أن أعيش إلا وهذا العالم الخيالى ماثل أمامى، أتحرك خلاله، وأصيغ علاقات شخصية بينى وبين أبطاله، وأنا أنتظر بشغف مجنون نتائج المصائر وتصاريف القدر.

ربما كان هيامى بالسينما أيضاً جزءاً من هذا الهروب من هذا العالم غير العادل الذى يفصل بينى وبين أمى، مثلما فصل من قبل بينى وبين أبى الذى مات وأنا فى سن الثانية، ولا أتذكر أى ملامح أو تفاصيل عنه. لم يكن لدينا تليفزيون، وإن كان لدى نفر قليل من أقربائنا. لذلك، كانت السينما هى الوسيلة الوحيدة لمشاهدة الأفلام، وهو الأمر الذى لم يكن يتوافر لى إلا أثناء الإجازات حين أرحل إلى أمى فى «شبرا» حيث سينما دوللى، الجندول، الأمير، شبرا بالاس، مسرة، وغيرها. كنت أندمج تماماً وأتوحد مع الأبطال مثلما كان يحدث لأمى التى كانت تشاهد معى بعض الأفلام، حتى كبرت قليلاً، وأصبح مسموحاً لى أن أذهب وحدى ومع أصحابى.

على أى حال، بعد مجموعتين من القصص القصيرة، وبعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ التى اشتركت فيها عسكرياً مجنداً بعد تخرجى، كتبت عدداً محدوداً من القصص القصيرة، أظنها ثلاث قصص أو أربع على أكثر تقدير. كان العمل الذى أسند إلىّ هو الاشتراك فى تسلم الشهداء من المستشفيات وتسليمهم إلى مقابر الشهداء بالخفير. كان ذلك أقسى مما يمكن احتماله، وبدا لى أن مجرد الكتابة عن هذه التجربة يمثل نوعا من خيانة هؤلاء الشهداء الذين لم يكونوا يملكون من أمرهم شيئاً، وأنا أتسلم «متروكاتهم الشخصية أو الأميرية» وأمضى بهم إلى المقابر.

أغلب الظن أننى أقدمت على كتابة روايتى الأولى (نوبة رجوع) بعد أن تكشفت نتائج الحرب التى كانت أمراً متناقضاً أبلغ التناقض مع مقدماتها وبطولات شهدائها. وكل ما فكرت فيه أثناء الكتابة، لم يكن هو الرواية تحديداً، بل مجرد قضاء وقت أطول مع هؤلاء الشهداء، ومع غليان السبعينيات، وظلال وتفاصيل الحركة الطلابية والسياسية اليسارية. بالفعل مجرد قضاء وقت أطول. لم أفكر مثلاً فى شكل للعمل الذى أكتبه، ولم يكن فى ذهنى أى شخصيات محددة أو نمو للأحداث أو حتى أحداث محددة، فالرواية ـ أو الكتابة ـ بدأت بسهرة لمجموعة من الأصدقاء فى ليلة رأس السنة عام ١٩٧٤، وانتهت بعد ظهر أول يناير عام ١٩٧٥ وامتدت ساعات قليلة من ذلك اليوم الذى شهد تفجر مظاهرات العمال والطلاب فى شوارع القاهرة. أكرر أننى لم

أكن أقصد إلا مجرد قضاء وقت أطول مع عايدة ومصطفى وسليمان وإبراهيم، والتمهل قليلاً بين دهاليز المستشفيات ومبانى المشرحة وشوارع وحوارى القاهرة وقاعات الدرس ومكان تجنيدى وبيتى وأصدقائى، أى تفاصيل وظلال العالم الذى أعرفه. ظلال الشهداء، ومطر القاهرة، والحيرة أمام محاولة الفهم، وارتجافات الحب الأول، والبحث عن طريق وسط التجمعات اليسارية والغضب من أكاذيب السادات ومساخره.

الروايات الثلاث التالية: (رائحة البرتقال)، (طعم الحريق)، (الروض العاطر) سوف أحاول التوقف عندها قليلاً.

ثمة عنصر أساسى مشترك بين هذه الروايات الثلاث، ويمكننى أن أضيف إليها الرواية الأولى أيضاً (نوبة رجوع). فى البداية لم أكن منتبهاً، واكتشفت بالمصادفة وبسبب التكرار أن (نوبة رجوع) تحوّلت إلى رواية دون أى قصد بعد أن كتبت عدداً من القصص ـ كما سبق أن أشرت ـ حول التجربة ذاتها (تجربة حرب ١٩٧٣).

أما (رائحة البرتقال) ـ روايتى الثانية ـ فقد بدأت فى أعقاب اكتشافى للسير الشعبية، وبالتحديد «حمزة البهلوان»، وأعمال كتاب الحوليات العرب فى العصور الوسطى، وتحديداً أيضاً ابن إياس وابن تغرى بردى وصولاً إلى الجبرتى. يملك كتّاب السير الشعبية المجهولون وكتاب الحوليات المعروفون إمكانات لا تنتهى من طرائق السرد وحدائق الخيال غير المحدود وتنطوى أعمالهم على غنى باهظ ومخيلة فادحة فى اتساعها واقتحامها وتنوعها. وبالطبع، يمكن إضافة (ألف ليلة وليلة)، لكننى فى القراءة الأولى لها ـ أى قبل قراءة حمزة البهلوان ـ لم أتوقف عندها كثيراً إبان مرحلة الالتهام، كما يمكن إضافة مقدمات كتب مؤرخين آخرين مثل الطبرى والمقريزى وابن عبد الحكم وغيرهم التى تحكى خلق العالم، فهى بدورها كشفت لى عن هذه المخيلة التى لا تحدها أى حدود. قادنى هذا إلى كتب التصوف الشعبى مثل الشعرانى والأحلام مثل ابن سيرين، وهى بدورها مناجم وكنوز من الخيال الجامح الفادح الغنى، ومن طرائق السرد غير المحدودة. اقرأ إحدى رحلات حمزة البهلوان مثلاً، ثم اقرأ بعدها، ما كتبه الجبرتى عن ثورات القاهرة فى زمن حملة بونابرت، واقرأ (جامع كرامات الأولياء) للنبهانى ـ ولا أقول النفرى أو الحلاج أو غيرهما ـ وستكتشف هذا الغنى الفادح الذى نملكه والمبذول أمامنا دون أن ننتبه له، والذى شكّلنا أيضاً ـ على هذا النحو أو ذاك ـ دون أن ندرى. وقد تعمدت أن أذكر هذه الأعمال الثلاثة لانتمائها لكتاب مختلفين ومراحل تاريخية مختلفة.

وبعد أن انخرطت فى هذه الأعمال التى اكتشفتها بالمصادفة، وجدتنى أكتب قصة قصيرة هى (عباد الشمس) ونشرتها بالفعل فى مجلة «الناقد». ثم وجدتنى أعود إليها، وأكتب فصلاً أضيفه إلى «عباد الشمس»، وراح كل فصل يسلمنى إلى الفصل الذى يليه دون أى تخطيط مسبق، بل إننى ـ أثناء الكتابة ـ فقدت أصولها مرتين فأعدت الكتابة فى كل مرة واستكملت الفصول التالية أخيراً على مدى عام واحد. فهى الرواية التى كتبتنى مثلما كتبتها، والتى كنت فى حالة اكتشاف دائم لها لم يتوقف لحظة واحدة حتى ماتت الطفلة فى نهاية الأمر ومضى بها الراوى نحو مقابر الشهداء.

الرواية الثالثة (طعم الحريق) كتبت فصلها الأخير ـ أول الأمر ـ قصة قصيرة ونشرتها أيضاً قصة قصيرة، ووجدتنى ـ دون أى تخطيط مسبق أيضاً ـ أعود إليها وأبدأ فى العمل عليها. وفى الرواية الرابعة (الروض العاطر) حدث الأمر نفسه، فقد كتبت قصة ونشرتها بالفعل فى مجموعتى القصصية الثالثة (فى الظل والشمس) ومنها انطلقت إلى كتابة الرواية، والقصة ذاتها تحولت إلى أحد فصول (الروض العاطر).

ماذا يعنى هذا؟

لا أستطيع أن أجيب، بل لا أملك الإجابة أصلاً، كل ما فى الأمر أننى اكتشفت هذا العنصر الأساسى المشترك بين الروايات الأربع. أعرف بالطبع ـ على الأقل بحكم التجربة ـ أن القصة القصيرة أمر مختلف تماماً عن الرواية. كما أعرف أن عدد الصفحات ليست هى المحك، وفى الوقت نفسه لا أستطيع أن أغض الطرف عن هذا العنصر المشترك.

على أية حال، الكتابة هى التى تقود إلى الكتابة. لا مجال فى الكتابة للحدس أو للتأمل وحدهما، ربما الأدق أن أقول التوقف قليلاً بين الحين والآخر. فعلى نحو غير مسبوق تقود الرواية حركة كبرى وتحتل الصدارة فى تأثيرها. وعلى نحو غير مسبوق أيضاً تبدو الرواية قادرة على احتواء العديد من الأجناس وانصهارها جميعاً. وليس مصادفة أنك لن تجد تياراً واحداً من الكتابة الروائية، بل تيارات متجددة متنوعة لا تكاد تتكرر. وليس مصادفة أيضاً اتجاه عدد كبير من الكتّاب إلى الرواية. ويبدو لى فى هذا الصدد أن ما جرى ـ على الأقل خلال السنوات الممتدة من هزيمة ١٩٦٧ ـ أدى، ويؤدى إلى محاولة التوقف والتأهل والنظرة الأكثر اتساعاً. إن حجم التغيرات المتلاحقة والعاصفة ـ ليس داخلياً أو عربياً فقط، بل عالمياً ـ أى سقوط وتردى أحلام ورؤى وآمال، دون أن يبدو أمامنا أية ملامح للمستقبل، هو أمر ليس معزولاً عما يجرى للرواية الآن.



الرواية تتحصن ببحار سبعة وسبع صحار

مصطفى الأسمر

العام الذى شيدت فيه جسرا يربطنى بعالم الرواية تقريبا ـ هو عام ٥٢، حتى عام ١٩٦٠ عندما نسفت هذا الجسر. تميزت هذه الفترة الزمنية مع قصرها بكثرة ما كتبته وتنوعه أيضا. كانت سمة من سمات هذه المرحلة أننى لم أتمكن أبدا من إكمال رواية، حتى وإن تجاوزت صفحاتها مائة صفحة، كنت أتوقف، لاتسعفنى قدراتى ولا يزعجنى الأمر. أذكر الآن محاولات ثلاث لم تكتمل وإن كانت من أنضج محاولات هذه المرحلة، أكاد أزعم لنفسى أنها محاولات اقتربت كثيرا من الشكل الروائى.

أولى هذه المحاولات جاءت فكرتها لتعبر عن علاقة حب نشأت بين صبى دون الثالثة عشرة وشابة تخطت الثالثة والعشرين.

أما المحاولة الثانية، فنواة فكرتها أمدتنى بها حارة فقيرة منعزلة بحى شعبى، رجالها مجموعة من بسطاء الناس ممن يمتهنون حرفا أولية لا تحتاج إلى مهارة كبرى: إسكافى، نجار طبالى، سقاء، مقرئ «يلقط» رزقه بتلاوة قصار السور داخل «الدكاكين» جلبا لبركة وسعة رزق أو أمام المقابر طلبا للرحمة ودرءا لعذاب قبر.. أما نساء هذه الحارة ففيهن من سمات نساء لوحات فناننا الكبير (محمود سعيد) الكثير ـ ملامحا وإيحاءات عيون وجسد.

أما المحاولة الثالثة، فتاريخها معروف لى، فمفجرها هو العدوان الثلاثى على مصر ـ ٥٦ ـ وكان لمقهى صغير يطل على شاطئ ترعة بقرية «عزبة اللحم» المجاورة لمدينة دمياط فضل استقطارى نصيبا وافرا من أحداثها.

ومع انتصاف عام ٦٠ أعطيت الإبداع الروائى ظهرى ـ ربما فشلا لكونى لم أنجز رواية واحدة، وربما بعد أن حققت بعض المكاسب المحدودة مع القصة القصيرة ـ المهم أننى التفت بكاملى إلى عالم القصة القصيرة. وصحيح، كانت تناوشنى بين الحين والحين فكرة تصلح لرواية، لكنى لم أقدم أبدا على اتخاذ الخطوة الأولى لفعل الكتابة..

خلال هذه الفترة الزمنية ٥٢/ ٦٠ أدمنت قراءة روايات أرسين لوبين، شرلوك هولمز... إلخ. ثم انتقلت إلى أعمال: هيكل، تيمور، طه حسين، أبو حديد، العريان، الجارم، مكاوى، باكثير، وباقى الكوكبة، ومترجمات لأعمال: دكنز، تورجونيف، هوجو، دستوفيسكى، موباسان وكل ما كان يقع بيدى من مترجمات. وكم تمنيت يومها ـ والآن ـ لو امتلكت القدرة على قراءة هذه الأعمال العظيمة فى لغتها الأصلية. كانت مرحلة قرأت فيها لكل الاتجاهات ولكثير من الجنسيات..

وعندما توقفت تماما عام ٧٢ تقريبا عن الكتابة ـ بما فى ذلك القصة القصيرة ـ صاحب هذا التوقف توقف عن القراءة فاحترق بالكامل آخر خيط كان يربطنى بعالم الرواية.

وإذ رجعت إلى عالم الإبداع والكتابة تحديدا يوم ١١/٥/ ٨١ بعد هذا التوقف الطويل قر فى ذهنى أن قلمى قد ارتبط بالقصة القصيرة ـ ربما على هامشها المسرح ـ أما الرواية فبينى وبينها بحار سبعة وصحار سبع، ولا قدرة عندى لا على السباحة فيها ولا على عبورها، فسلمت بأن القصة القصيرة هى بيتى وملاذى وأمنى النفسى.

وعام ٨٨، تحديدا يوم ١٣ مايو، حاصرتنى فكرة رواية (جديد الجديد فى حكاية زيد وعبيد)، وانتهى الحصار بالوقوع فى الأسر. حينها تصورت أن الرواية لن تزيد عن كونها مجرد زورق صغير حملنى رغما عنى أو بمباركة منى، يتلاعب به موج هادر قبل القذف به على الشاطئ، أو هى طائر حط على والتقطنى بقدميه ليقتحم بى طبقات من سحاب كثيف قبل أن يسقطنى من حالق لتنقطع كل صلة لى بالأمر، فأتوقف كمألوف عادتى عن الكتابة.. واسيت نفسى وقلت: إن كانت القصة هى البيت والملاذ والأمن النفسى، فالرواية هى اللاسقف والشتات والتوتر.. ثم بدأت الكتابة والفكرة العامة للرواية واضحة، والهدف من تدوينها مجسد أمامى. ومع الانغماس فى التجربة، ابتدأ هذا الوضوح يتضبب، وانغلقت أمامى كل السكك، وتبين لى أننى لم أعد وحدى الممسك بالدفة، والموجه للقلوع، ولا الآمر الناهى والراسم لشكل البناء..

أنجزت كتابة المرقومة (١) من الرواية، وفى يقينى أن الأمر سيستمر على هذا المنوال، مرقومة تتبعها مرقومة، لكن عند هذه الفقرة (نحن عبيد الأول..) خيل إلى وكأننى أسلك الطريق الخطأ، وإذ بالجزء المكتوب من الرواية يمسك بخانقى ويطالبنى بعلاج الخطأ والبحث عن حل. لكن حدثتنى نفسى أن علىّ أن أعى الحقيقة ولا أكابر، وأعترف أننى لم أتم من قبل رواية، فلماذا أتم هذه الرواية؟ لكن شد من أزرى ماكتبته، طرح على فكرة أن يكون هناك حاشية، تحمست للفكرة وعدت إلى الكتابة، وهكذا أتت الحاشية (٢) أسبق زمنيا فى الكتابة من الحاشية (١)ومع نشوة الكتابة اكتشفت أن الرواية تقدم لى الكثير من الحلول لكل ما يعترضنى من صعاب حتى أصبحنا (الرواية/ وشخصى) كيانا واحدا ممتزجا، يعطى كل منا الآخر ويأخذ منه.. ثم تفتت هذا الامتزاج وذاب وأنا أخوض تجربة قراءة ماكتبته من مرقومات وحوا شي. وعندما أوشكنا على الغرق (الرواية/ وشخصى) قلنا معا: هناك شئ ما مفتقد، ولكن ما هو؟ كان السبق للرواية، اقترحت على أن يكون الهامش، فكان.. وهكذا استقرت الرواية على شكل ارتضيناه ـ مع التسليم بأوجه قصور قد يراها ناقد أوقارئ ـ ظهر

الباب الأول من إصدارات هيئة الكتاب عام ٩٤ بسلسلة الرواية العربية، وقبل أن يصبح بين يدى القارئ كنت قد أتممت الباب الثانى تحت اسم (الغالب والمغلوب من جديد الجديد فى حكاية زيد وعبيد) ـ حاليا، بالمطبعة سلسلة أصوات أدبية، هيئة قصور الثقافة ـ وفى الجعبة باب ثالث شرعت فى الإعداد له. لم يكن اقتناعى بالبابين هو وحده الدافع إلى كتابة رواية ثالثة ورابعة، لكن أيضا لتحررى من نير عدم القدرة على إتمام رواية.

ألفت أثناء الكتابة ألا أطلع أحدا على ما أنجزت، لاأفعل هذا إلا بعد أن أضع آخر حرف فيها، فإن اقترح على صديق له بالإبداع صلة أن أضيف أو أحذف، أبدل أو أغير، فمن المحال أن أفعل، ليس إقلالا من شأن الرأى ولكننى أفضل دوما ألا يحمل هذا المخلوق ملمحا دخيلا أو تتردد به أنفاس غيرى.. فمن الخير كل الخير أن يقول ناقد كلمته فى غير صالحى من أن أرتكب هذا الجرم..

أعترف بأن ما أنجزته من الأعمال الروائية قليل (عدداً وقيمة) لكننى راض عنه تماما. لا أقصد بهذا القول أننى حققت ما أردته، فهذا لم يزل صعب المنال، لكن قصدى أننى أعمل جاهدا لتكون لى بصمتى وملمحى وتفردى، وخطأى.. ولأن ما قيل عن هذا الكم القليل القليل ـ المخطوط والمطبوع المنشور ـ اتفاقا معه أو اختلافاً لم يطالبنى على الأقل بالانصراف عن عالم الرواية بل يحثنى على الاستمرار ولأننى ـ وتلك مسألة أقرب للدجل ـ أشعر أننى بسبيلى للوصول إلى صيغة رواية تتصدر قائمة حسناتى، إن كان لهذه الحسنات أصلا من وجود. المشكلة الآن أننى بالرغم من تعايشى مع هذه الرواية لكونها مختلطة بدمى فإننى لم أوفق بعد للقبض عليها وتمثلها عملا حقيقيا لا وهما.

أزعم أن هناك فرقاً كبيراً من وجهة نظرى ـ على الأقل ـ بين الأجناس الأدبية المختلفة، بل من الضررورى وجود هذا الفارق، فإن لم يكن له وجود لكان علينا أن نجده، وإلا فما الضرورة إذن لأسماء (رواية/ مسرح، قصة... إلخ) لكن لاخلاف حول أن استفادة جنس أدبى من باقى الأجناس مسألة لا يمكن نكرانها، كما لا يمكن أن نلغى عند التلقى أذواقنا قبل خبرتنا أن هذه قصة أو رواية..

فى حالات غير قليلة تقتحمنى فكرة رواية، وعند الكتابة تتحول إلى قصة قصيرة فيخذلنى استقرائى السابق.

ربما أجدنى متفرغا لكتابة جزء من رواية فى وقت واحد، مثلا يكون الجزء الثالث مكتملا فى ذهنى إلى حد بعيد كما هو حال الجزء الخامس مثلا، فيأتى تعاملى معهما معا دون أن يؤثر هذا سلبا على أى منهما.

مرحلتى الآنية يقينا فيها اختلاف ما عن ما كتبته من قبل ـ بمراحل سابقة ـ لكنها عندى ليست بمعزل عن باقى المراحل، هى أشبه بحلقة جديدة عندما تضاف إلى حلقات سابقة بجذع شجرة دليل مرور السنوات.. ومن العسير فصل هذه الحلقة عن، ومن باقى الحلقات.

أيضا، لا مفر عند هذه النقطة من طرح السؤال القائل: أكان من الطبيعى أن تأتى أعمالى، سواء المنشورة، أو التى هى قيد النشر، أو لم تكتب بعد على الصورة نفسها لو كان كاتبها غيرى؟.. ولفورى أجبت: لا .. لا القاطعة المطمئنة، وهكذا أصبح جزءا أساسيا من نسيج كتاباتى، وتصبح هذه الكتابة دالة على هذا الكيان..

ولكى تكتمل الدائرة، فعلى أن أنقل إلى الزملاء كتاب الرواية، والأساتذة النقاد، والقراء الكرام، كل ما أعرفه عن نفسى.

أنا مولود يوم ٢٥ يونية ١٩٣٥ بمدينة دمياط (المصب/ الساحلية)التى تمثل خط النهاية لرحلة طويلة، ضاربة فى أعماق الزمن السحيق، ولم تزل هذه الرحلة مستمرة حتى زماننا الآتى.. رحلة اختار نيلنا العظيم

المبارك محطتها الأخيرة مدينتى دمياط، بشقيها الأرض اليابسة المزروعة أشجار ليمون وجوافة ونخلا باسقا وثمار بطيخ وحقول أرز، ومرفأ أمان لطيور الشرشير، والغر والبلبول، والسمان، المهاجرة شتاء من أقصى الشمال هربا من صقيع الشتاء هناك لتنعم بدفء هذا الفصل على أرض دمياط، والشق الثانى ماء الأبيض المتوسط الذى يستقبل أواخر كل صيف أسراب السردين الساعى وراء رزق يقدمه له طمى نيلنا العظيم..

مشوار طويل للنهر العظيم بدايته منابعه فى الجنوب.

كثيرا ما تجسدت لى مدينتى دمياط الطريق الأخير لخيط ممتد بين غابات وجبال أفريقيا ودمياط، حتى بت أتوهم أن الجد الأول لأسرتى ليس كما ذكر مؤرخنا العظيم المقريزى قدم من مراكش أقصى غرب أفريقيا، بل هو هذا الذى تحرك راكبا النيل من الجنوب حتى استقر عند مصبه فى الشمال، فناداه الناس بلون بشرته (الأسمر)، ثم غير جو المدينة من بشرة الأحفاد ومنحتهم لونا خمريا مختلطا ببياض الأبيض المتوسط.

أواخر عام ١٩٩٦ جاءتنى فكرة رواية لم أهتد لعنوانها بعد، ولم أنته منها، فصل من فصولها مرتبط بغابة، صحيح لم أر فى حياتى رؤية العين غابة، ولم يقدر لى الإقامة ومعايشة المكان، لكننى على يقين أننى عند التصدى لكتابة هذا الفصل، سأحيا حياة سكان الغابة. هناك هاجس يحمسنى ويقول لى: اطمئن، فكل المعارف والصفات والخبرات المنقولة إليك عبر الآباء والأجداد من جدك الأول الذى عاش ذات يوم وسط دغل غابة ستقدم لك الحل، وينبثق من داخلك كل هذا الموروث المستكن بأعماقك ليكون مرشدك ودليلك عند الكتابة..

لم أحصل على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية إلا بعد ملحق بمادة الرسم ـ كان الرسم مادة نجاح ورسوب كأى مادة أخرى، وكانت هذه الشهادة تمنح الحاصل عليها وظيفة حكومية ـ ١٩٤٨ .

وحتى الآن، وأنا فى مثل هذا السن وبعد أكثر من خمسين عاما سأرسب بامتحان رسم كما رسبت طفلا وإن كان الرسم فن لا أجيده فكذلك الخط، صعب على غيرى قراءة ما أكتبه من خط بيدى، ومع فشلى الذريع هذا فاستمتاعى بالفن التشكيلى استمتاع لا حدود له، أعترف أن أول ما أقرأه بمجلة، اللوحة فالشعر، ثم النثر، ولا أذكر أننى غيرت من عادتى تلك، وأزعم أنه لن يحدث. ربما اكتفيت بالشهادة الابتدائية ولم أواصل التحصيل المدرسى لأننى الأوسط بين شقيقين، الأكبر أستاذ الكيمياء الحيوية بطب عين شمس والصغرى ربة بيت، ولأننى الأوسط كان على أن أواصل مشوار الرحلة، رحلة صناعة وتجارة الأثاث الخشبى (الموبيليا)، كأهم صناعة من صناعات دمياط، إذ يندر العثورعلى أسرة من أبناء المدينة لا تعمل بها، من هنا كانت الأجيال تتوارثها، جيلا إثر جيل، عقيدة مقدسة، وخصوصية كخصوصية اللقب. هكذا وجدتنى مزروعا بأرضها مع بداية عام ٤٨ إلى أن اقتلعت منها فشلا أواسط عام ٩١ دون أن أحقق نجاحا، أو أضيف لبنة واحدة لما أقامه الأب، اللهم ومضة نجاح خلال فترة التوقف عن الكتابة والقراءة ـ ٧٢/ ٨١ كما ذكرت من قبل، ولا أظن أننى وأنا فى هذه السن بقادر على تحقيق أى نجاح كتاجر، ومع ذلك لا يمكن بحال التعامى عن هذه الفترة الزمنية ـ التجارية إن صح التعبير ـ لها حضورها، أو على الأقل ظلالها على ما كتبته. هناك موضوع يشغلنى عن هذه الحقبة الزمنية يتعلق بعمل روائى، لا يتحدث عن سيرتى بقدر ما يتحدث عن التجربة الإنسانية ذاتها، وفى عمومها. المشكلة أنه مع توافر المادة الخام اللازمة لمثل هذا العمل الروائى المرتجى، ووضوح الرؤية حيال الفكرة وطريقة البناء إلا أننى أتهيب من الاقتراب من مرحلة تنفيذ الكتابة. فى تقديرى أننى إن فعلت، وأنجزت لكان بوسعى أن أقول لنفسى: هأنتذا يا مصطفى، قد انتقلت أخيرا من عالم التلمذة ودخلت

إلى عالم الأساتذة مع التسليم بأننى ربما لا أجد قارئا واحدا، أو ناقدا واحدا، يقول قولى هذا.. أما أنا فسأظل أحلم وأرقب تحقيق هذا الهدف طالما أن فعل الكتابة لم يتخل عنى.. عندما صدرت (ابتسموا.. للحكومة) يونية ٩٦ على نفقتى، وبمساهمة من اتحاد الكتاب، كانت أول مجموعة قصصية من بين مجموعاتى المنشورة التى تحمل عنوانا مستمدا من اسم قصة من قصصها. بمؤتمر دمياط الأدبى الرابع ـ على ما أذكر ـ صنفها أحد الذين تناولوا إبداع أبناء دمياط على أنها رواية. عن نفسى عندما شرعت فى كتابتها لم أقصدها بالضبط مجموعة قصصية، لهذا كان من الضرورى أن أسجل هذه الفقرة بنهايتها: ـ (تأخذ كل قصة عندما تخرج عن **نطاق هذه المجموعة عنوانا مغايرا لعنوانها وهى داخلها) . قصدت أن تكون (ابتسموا.. للحكومة) مبنى من خمسة طوابق، وأن يتكون كل طابق من قصتين؛ الأولى متعددة الصفحات والأخرى قليلتها، مع مفتتح** موحد، ومختتم ثابت للقصص الخمس القصار، على أن يشكلا معا، فصلا واحدا مندمجا عند تجاورهما وقصتين منفصلتين تماما إن افترقتا، قصدت أيضا أن يكون كل طابق من الطوابق الخمسة بقصتيه أشبه بالقرار وجوابه، إن استعملنا المصطلح الموسيقى، وأن تمنحنا الطوابق الخمسة، أو الفصول الخمسة نغمة صادرة عن آلة موسيقية واحدة، ولكن لكل نغمة وترها الخاص المشدود إلى هذه الآلة، لهذا فاقترابها من الشكل الروائى له مايبرره، عندى ـ وعند المتلقى ـ، كونها رواية هاجس اقتحمنى منذ البداية، لكننى أحجمت عن إطلاق التسمية الصريحة «رواية»واخترت (٥ قصص + ٥قصص)، فعلت هذا حتى تتضح التجربة وتكشف عن نفسها سافرة بعد تقييمها بالميزان النقدى وتلقى القارئ، ولما كانت فكرة إنشاء رواية مغايرة للسائد فكرة ضاغطة على، ولا فكاك منها، فقد أجريت تجربة تالية لتجربة (ابتسموا.. للحكومة)، أمسك حاليا عن البوح باسمها، حتى لا يكون هناك أى مؤثر يأتى من خارج التجربة نفسها عند تعامل القارئ معها، فما أسعى إليه هو معرفة الرأى التلقائى للقارئ، بمعزل عن مذكرة تفسيرية أرفقها، فإن جاء التواصل معها ـ نقديا وقراءة ـ على أنها رواية، فهى الإشارة الخضراء تدعونى إلى السير فى طريق التجربة.. وقد جاءت هذه التجربة بدورها ـ مصادفة ـ من خمسة طوابق لكل طابق شخوصه، وأحداثه، وعلاقته وفكرته، ولكن ـ وهذا هو الأهم ـ هناك شخصية واحدة محورية، محركة للأحداث، منشئة للعلاقات، حتى إن تغيرت الأمكنة، واختلفت الأزمنة، ودونها تنهار الطوابق الخمسة ويتصدع البناء.. أنجزتها على أنها محاولة مطلوبة، وتجربة كان على أن أصنعها، فإن واكبها النجاح فقد حققت حلما من أحلامى، وإن أخفقت فهى خمس قصص يسرى عليها ما يسرى على أى قصة.



تشظى المعمار الروائى

مؤنس الرزاز

حين وصلتنى دعوتكم التى أثارت فى نفسى مشاعر التقدير لمجلسكم الموقر وللدكتور جابر عصفور، تأملت المحاور المطروحة فأصبت بحالة من الحيرة الشديدة. وكان سؤالى الذى لم أجد جوابا شافيا عليه هو: أى محور من محاور المؤتمر أختار؟

فقد اعتبرت روايتى الأولى «أحياء فى البحر الميت» الصادرة عام ١٩٨٢ نموذجاً يمثل اتجاه تشظية العمل الروائى، وتدمير معماره التقليدى، فيعبر بهذا التشظى والتناثر عن مرحلة دمار عربى امتد منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ وبلغ ذروته فى الاجتياح الإسرائيلى لجنوب لبنان فى أواخر السبعينيات، ثم احتلال بيروت، فضلاً عن الحرب الأهلية المدمرة التى أدت إلى انهيار الدولة اللبنانية وتشظية المؤسسات المدنية وتداعى تماسك الوحدة الوطنية اللبنانية. وكل هذا التدمير. هذا الذى كان يجرى فى لبنان، وقد عشت معظم سنواته، لم يكن سوى مرآة تعكس حالة تفكك عربى بشع ومرعب. وهكذا فكرت فى اختيار المحور الأول، أى نقض المركزية الروائية. لأن روايتى الأولى (أحياء فى البحر الميت) التى صدرت عام ١٩٨٢ ، كما قلت، تمثل نموذجاً جيداً لنقض المركزية الروائية. فضلاً عن رواية أخرى صدرت فى مطلع التسعينيات بعنوان (الشظايا والفسيفساء)، وهى تمثل أيضاً نموذج تشظى المعمار الروائى إشارة إلى الواقع العربى الذى أوغل فى التشظى منذ الاجتياح الإسرائيلى لبيروت، مروراً بالحرب الأهلية الجزائرية وحرب الخليج الأولى ثم كارثة حرب الخليج الثانية، حيث بلغ التشظى فى المعمار الاجتماعى العربى ذروته.

لكننى غيرت رأيى حين فكرت فى الكتابة عن رواية السيرة الذاتية والرواية السياسية، فحاولت أن أدمج محورين فى شهادة واحدة تتجلى بصورة صارخة فى روايتى (اعترافات كاتم صوت) التى صدرت عام ١٩٨٦. فهذه الرواية مستمدة من تجربة أسرتى التى كان ربها من أهم زعماء حزب البعث وقد اضطهد فى خمسينيات الأردن لأنه قاد حزب البعث فى صفوف المعارضة، وإذا به ينتقل مع أسرتنا الصغيرة إلى بغداد بعد أن انتخبه المؤتمر الحادى عشر للحزب فى العراق عام ١٩٧٧ أميناً عاماً مساعداً للأمين العام أى لميشيل عفلق، وقد شاركه فى هذا اللقب صدام حسين الذى كان فى تلك الأيام نائباً للرئيس أحمد حسن البكر. وما هى إلا ثلاث سنوات حتى وضع والدى ومعه أسرته كلها فى الإقامة الجبرية فى العراق باستثنائى أنا وشقيقى.

طبعاً الرواية ليست سيرة ذاتية. لكنها أفادت من وقائع وأحداث هذه المأساة التى جعلت واحداً من أهم قادة الحزب ومفكريه يزج مع زوجته وابنته فى الإقامة الجبرية على يدى الرفاق... ويا لشماتة الحكومة الأردنية التى لم تعاقب والدى منيف الرزاز بهذه القسوة، بل التى لم تتعرض لوالدتى وأختى على الإطلاق. لكن الرواية، كما قلت، ليست سيرة ذاتية خالصة بل لعلنى أجدها أقرب إلى الرواية السياسية منها إلى رواية السيرة الذاتية وفكرت فى أن أضرب عصفورين بحجر واحد، إلا أن محور مرجعية المأثور الشعبى ومحور الأشكال التراثية جعلانى أحسم ترددى لصالحها.

فأنا أزعم أن رواية (متاهة الأعراب فى ناطحات السراب) الصادرة فى بيروت عام ١٩٨٦ ثم روايتى (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) الصادرة عام ١٩٩٧، تمثلان أفضل ما كتبت من روايات، وهذا انطباع شخصى لم أفرضه يوماً على النقاد.

ونظراً لضيق الوقت وضخامة العمل الأول أى (متاهة الأعراب فى ناطحات السراب)، فإننى سوف أركز حديثى حول هذه الرواية بشكل خاص وبتكثيف قد يكون مخلاً. ولكننى مضطر إلى التذكير بأن الدكتور الناقد محسن جاسم الموسوى اعتبر أن روايتى (اعترافات كاتم صوت) قد أفادت من (ألف ليلة وليلة) حتى إنه كتب عنها دراسة ممتازة فى كتابه «ثارات شهرزاد» واعتبر أن صورة الأب والأم والابنة الذين يخضعون للإقامة الجبرية هى ضرب من ضروب قلب مفهوم القمقم والمارد المحبوس فيه رأساً على عقب، بحيث يصبح مكان الإقامة الجبرية، أى البيت الذى زج بالأسرة فيه إلى الأبد على أيدى الرفاق هو فضاء الحرية، بينما علق رجال الأمن فى القمقم الحقيقى وهو العالم الخارجى الذى يحيط ببيت الإقامة الجبرية.

كما لابد لى أن أشير إلى أن روايتى ماقبل الأخيرة (حين تستيقظ الأحلام) تستند إلى حد كبير على كتاب «ألف ليلة وليلة» شأنها شأن روايتى (سلطان النوم وزرقاء اليمامة). وإذا كانت هاتان الروايتان تفيدان إفادة كبرى من عالم «ألف ليلة وليلة»، فإن رواية (متاهة الأعراب فى ناطحات السراب) توظف عناصر محددة من كتاب «ألف ليلة وليلة»، إلا أنها تخرج عن نطاقه لتوظف قصص القرآن والصراع بين سيدنا على ومعاوية بن أبى سفيان أيضاً. والحق أن هذه الرواية كلها رواية صراع يبدأ منذ هابيل وقابيل حتى موجة الانقلابات العسكرية فى الوطن العربى.

فبطل الرواية حسنين يعانى من فصام حاد. فهو حسن الأول فى النهار وحسن الثانى فى الليل. والجدير بالذكر هنا أن الليل مرتبط بالنوم، والنوم مرتبط بالأحلام والمنامات. والمنامات مرتبطة باللاشعور الذاتى الفردى ثم اللاشعور الجمعى الذى تحدث عنه العالم الشهير كارل جوستاف يونج.

حسن الأول لا ينفصل عن حسن الثانى وإنما ينفصم عنه كما قلت. ولغة حسن الأول «أى حسنين النهار» تعتمد فى الغالب الأعم على العامية القريبة من لغة الصحافة فى هذا العصر، بل هى أقرب إلى العامية من لغة الصحافة، بينما نجد أن لغة حسنين الليلى «أى حسن الثانى المهيمن على حسن الأول على عكس حالة حسنين فى النهار»، لغة عربية فصيحة تكاد تكون فى بعض المواقع مقعرة.

وحسن الأول يهيمن على حسن الثانى فى النهار فيكمن حسن الثانى فى أعماق الأول ويظل فى حالة كمون إلى أن يخيم الليل ويأوى الناس إلى أسرتهم فيغطون فى نوم عميق.

بينما يحصل العكس فى الليل.

حسن الأول علمانى يؤمن بفصل الدين عن الدولة ويتبنى الفلسفة المادية ويعلن نهاراً جهاراً أنه تقدمى، لكنه يتحول فى الليل إلى إنسان آخر. إنه ليل اللاشعور الفردى ثم اللاشعور الجمعى. يتحول حسنين فى الليل إلى رجل تقليدى محافظ يعيش فى الماضى.

لكن الانفصام فى حياة حسنين ليس كاملاً، ليس أبيض وأسود. فحسن الأول «النهارى» يصطدم كثيراً أثناء النهار بحسن الثانى الذى يحاول فى مواقف معينة أن يتمرد على القاعدة فينقلب على حسن الأول النهارى، ليصبح حسن الثانى الليلى هو حسن النهار أيضاً. وهناك نصوص واضحة فى الرواية حول هذا الانقلاب؛ أذكر منها نصين:

يقول حسن الأول أو حسنين النهار وهو يمشى فى الصباح فى أحد الشوارع:

> قلت إننى أحب المشى. رأيت امرأة تمشى والشوارع تجرى من تحتها. فكرت: امرأة تمشى من تحتها الشوارع. ابتسمت. فكرت فى الدراسة التى بدأت بكتابتها ورحت أبحث عن عنوان مناسب لها: «نقل التكنولوجيا إلى العالم الثالث» لا، عنوان يفتقر إلى الدقة. «الثورة التكنولوجية الثانية وتأثيرها على القيم التى أنتجتها الحضارات الشرقية» لا.. طويل جداً. «العصر التكنو ـ إلكترونى والتراث..» لا بأس «تأثير التكنولوجيا الغربية على الخرافة» لا.. «التكنولوجيا المتقدمة والمنهج المادى الجدلى».. ربما. (ص ٩)
>
> فى تلك اللحظة حانت منى التفاتة فرأيت رغيف خبز ملقى على الرصيف. انحنيت بحركة عفوية آلية، قبلته، مسحت به جبهتى ووضعته على الحائط.

وثمة مشهد آخر يصور لحظات ممارسة الحب بين حسنين وعشيقته. إذن، نحن إزاء عملية زنا. لكن حسنين النهار العلمانى التقدمى لا يؤمن بأن الزنا خطيئة، وإنما هو علاقة حب تعبر عن أرقى أنواع التواصل بين المرأة والرجل، ولكن ما إن يبدأ حسنين يسمع صوت عبد الباسط عبد الصمد ينطلق من مذياع الجيران ويرتل آيات من القرآن الكريم، حتى تخذله قواه الجسدية، وبينما كان على وشك بلوغ ذروة اللذة والنشوة، نراه يتداعى رويداً رويداً، ونرى قواه الجسدية تنحسر رويداً رويداً. فتكتشف عشيقته العلاقة بين سماع حسنين لصوت عبد الباسط عبد الصمد يرتل آيات من القرآن الكريم من جهة، وانحسار قواه التى كانت على وشك حملها وحمله إلى ذروة النشوة. وبذلك تدرك عشيقته وجود حسن آخر يكمن فى باطن حسنين، وتدرك أن حسن الثانى الكامن المحافظ المتزمت المرتبط بقيم الماضى التقليدية يهيمن على حسن الأول فيستولى على شخصية حسنين لا فى الليل فقط، وإنما فى لحظات محددة أثناء النهار كذلك، كهذه اللحظة التى مكنّت

حسن الثانى من الهيمنة على حسن الأول، وبالتالى الاستيلاء على شخصية حسنين وبسط سلطته عليها بمساعدة صوت عبد الباسط عبد الصمد، أى قيم التراث ومفاهيمه التقليدية المحافظة.

وفى مرحلة من مراحل الصراع بين حسن الأول النهارى وحسن الثانى الليلى، يقرر حسنين أنه غير راض عن هذا العالم وعن هذا الأمر الواقع، فيقرر بناء عالم روائى خاص به، يتحكم فى أحداثه كما يشاء ويحرك أبطاله كما يرغب. إنه العالم البديل، عالم يقوم على منطقة صحراوية مجهولة لم يكتشفها أحد قبل حسنين. إنها قارة سرية عامرة بقوانين الوهم والسراب ورمال الصحراء. وهى مأوى للصعاليك والخارجين على القانون والمتمردين.

لكن هروب حسنين إلى متاهته الصحراوية السرابية، تؤدى إلى هرب المتاهة ذاتها منه، أو هرب عالم الرواية البديل من بين يديه قبل أن يكتمل، فيعود ليجد نفسه فى عالم بغيض لا يعرف كيف يتعايش أو يتأقلم معه.



الرواية والموسيقى

نبيل سليمان

سنة ١٩٧٤ وجّهت مجلة «المعرفة» (السورية) في عددها الخاص بالرواية، سؤالاً إلى عدد من الكتّاب حول مفهوم كل منهم للرواية . وعلى الرغم من أنه كانت قد صدرت لي بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٧٣ ثلاث روايات ، فإن إجابتي على سؤال المجلة كانت محاولتي الأولى في بلورة مفهوم للرواية يخصّني. وقد عبّرتُ في تلك الإجابة عن ميلي إلى مقولة ماريانو باكيرو كويانس: الرواية كالموسيقى ، انفتاح مطلق.

بعد سبع سنوات ، وفي شهادة لمجلة « الطريق » (اللبنانية) في عددها الخاص بالرواية ، ذكرتُ الرواية ذات البناء السوناتي أو السيمفوني، وأضفتُ إلى ميلي لقولة كويانس: الإفادة في بناء الرواية من بناء القطعة الموسيقية (أو اللوحة أو القصيدة أو السيناريو ..) ، والقاعدة في ذلك هي كما نصّ عليها موليير: إنني آخذ ما يلزمني هنا حيث أجده ، سواء في الشكل الموسيقي أو الشعري أو سواهما ..

ولئن كان مفهوم الرواية بالنسبة إلي، ورواية بعد رواية، وفترة بعد فترة، لا يفتأ يتعقد ويغمض أو ينجلي ويتبلور ، وعلى الدوام يختلف ويرحب ويثرى، فقد كانت الموسيقى في أسّ ذلك، بما هي انفتاح مطلق.

***

وبالعودة ثانية إلى مطلع السبعينيات، حيث كانت حلب مقامي، أستذكر رجائي للصديق المرحوم شريف شاكر أن يحمل إليّ من موسكو ما أمكن من أسطوانات الأعمال الموسيقية الكاملة لكبار الموسيقيين من مختلف المراحل والجنسيات. وهكذا، باتت لديّ خلال فترة قصيرة نواة مكتبة موسيقية. وعكفت على

الاستماع، مغالباً التهيب والجهل اللذين كانا يقيمان مسافة مبهمة بينى وبين سيمفونية ما أو كونشرتو ما أو ... وكانت المسافة تضيق مرة، تتسع مرة، تمّحى مرة، تعسر مرة، وأنا أكرر الاستماع مكرهاً مرة، ومندفعاً مرة، وأستعين بقراءات يسيرة تتصل ببعض الأعمال أو ببعض الموسيقيين، حتى بتُّ، بعد حين أدقق فى بعض المقاطع، أو فى حوار بعض الآلات، أو فى النغمة الأساس، وأشفّ أو أتوفز أو أنكسر أو .. مع لحن . وبالطبع فقد مضت سنوات قبل أن تقوم صلة (طبيعية) بينى وبين شطر من الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية، فالرحمة على تلك الأيام التى كان فيها ثمن الأسطوانة أو الألبوم أو الكتاب بالغ اليسر فى موسكو . أما الآن **فلنصغ ولنتأمّلْ :**

هذا صمت يخلّع الروح ، بل هو تفتّح غامض يشبّ بالحماسة الحارة وبالبهجة ، بل هو استرواح عميق وهالات رقيقة تتكاثف وهمسات تتلاشى ، بل هى قرعات صاخبة ، بل هو شدو يسحر ونشيد للثورة ، وبيتهوفن نفسه يرمح بالسيمفونية التاسعة ويرمينى فى مثل لحظة الولادة أو الرعشة، وربما الموت . وفى اللحظة التالية أهرع وأهلع مع « القدر يقرع الأبواب » فى السيمفونية الخامسة . وفى لحظة أخرى تطوينى الكونتيسة الإيطالية فى سوناتة القمر المنير ، ثم تنطوى اللحظات والروح مع افتتاحيات وقداديس ومارشات ، ويكون أن أتهيأ للكتابة أو القراءة ، أو أغرق فى الكتابة أو القراءة ، بينما لا يفتأ شوبيرت يتباهى بأنه أبو الأغنية، أو يذكّر بأنه لم يعزف أمام ملك ولا أمام جمهور . وحين يهوى بى الحب ويرمح ، يومض شومان بربيع السيمفونية الأولى أو بنهر سيمفونيته الرابعة ، فتطلع كلارا مثل الحورية من الراين ،تودى بشومان، تلتّف ببرامز وهى تسمّى سيمفونيته الثانية : تخيلات الغابة ، فأتوه ثمّة وأتيه، ويعصف بى شيطان البيانو كما عصف به حبه لجورج صاند، وأتوه وأتيه بسيمفونيات فرانز ليسْتْ مع فاوست ودانتى ورقصات الرابسودى التى لا تلبث أن توافينى فى رواية (الضفة الأخرى) لأسعد محمد على، ثم تسلمنى إلى رقصات ماروشكا والقاع الهنجارى الذى يتقرّاه زلطان كودابى وبارتوك، فيما يهيم فوق ذلك القاع يسارى عربى منفى وفحل، هو بطل رواية (الربيع والخريف)، وقد يكون كاتبها حنا مينه، إذ التبس الأمر علىّ الآن، لأن فاجنر يثور مع باريس عام ١٨٤٨ ، ويطلق أغانى البحارة فى أوبرا الهولندى الطائر ، فتتلاشى أغانى بحّارة روايات حنا مينه، وأسطورة الهولندى الطائر فى رواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر) .

وفى الآن أتلاشى مع كورساكوف وشهر زاد ، وأنحنى للأستاذ مع تلميذيه حتى ينهضا بى ويشرعا بتهجئتى ما بين الموسيقى والأدب والفن ، فأتلعثم خلف سترافنسكى وصداقاته مع أندريه جيد وجان كوكتو وبيكاسو وماتيس ،. كما خلف بروكوفييف وهو يقرأ من دوستويفسكى فى أوبرا (اللاعب المحترف) أو يقرأ من تولستوى فى أوبرا (الحرب والسلام) .

ثم تمضى التهجئة واللعثمة لأتعلم شكسبير من جديد فى افتتاحيات تشايكوفسكى لـ (هملت) ولـ (روميو وجولييت) ، وفيها أقتبس من بوشكين فى أوبرا (سيدة الثلج) . ومن (كسارة البندق) و(بحيرة البجع) يرمينى تشايكوفسكى بين يدى شوستاكوفيتش ، فأتعلم من جديد قراءة بلزاك وجوجول . وكما علمنى شوستاكوفيتش قراءة ما كتب أيضاً، علمنى فيردى قراءة (عطيل) ، لكن درسه الأكبر كان تاريخ مصر فى أوبرا عايدة . ولعلى كنت تلميذاً سيئاً ، بخاصة حين يتصل الأمر بالموسيقى والرواية ، بيد أن بضعة

منى قد انصاغت على نحو آخر منذ مطلع السبعينيات ، حين باتت موسيقى من ذكرت ـ ومن نسيت ـ واحداً من طقوس العيش والكتابة .

***

قبل ذلك كانت حصيلتي من الموسيقى هي ذلك النزر الأشوه الغامض الذى لقنتنى إياه دراستى الإعدادية فى الدريكيش أواسط الخمسينيات . لكن نشأتي السابقة ـ واللاحقة ـ شرّبتنى فيما أحسب ألواناً من الموسيقى والغناء ، بخاصة منها الشعبى ، الجبلى والساحلى والعراقى ، فضلاً عن الموشح الحلبى واللون الرحبانى . كما كانت الألوان المصرية فى صميم تلك النشأة المستمرة ممبر ما وفرت لى تنقلاتي بين العديد من الأقطار العربية منذ منتصف الثمانينيات ، فاندغمت فى الروح كما فى المكتبة ألوان هايدن وموزارت وشتراوس وسيد درويش وأم كلثوم والشيخ إمام وعبد الباسط عبد الصمد ومحمد عبد الكريم وفيروز وناس الغيوان وأولاد الجوينى وناظم الغزالى وو.. فهل هو تناهب الروح وشتاتها، أم الهارمونى الخاص بكل إنسان، أم الهارمونى الذى يخصّ كل إنسان فيصوغه كما يصوغ كوناً وحياةً وموتاً وفناً؟

فلندع السيرى ، ولنعدْ إلى السبعينيات حين غمرتنى السعادة بقراءة كتاب ميشيل بوتور (بحوث فى الرواية الجديدة)[1] ، فوقعت فيه على تلك اللمح الخاصة بما بين الرواية والموسيقى .

لقد كان اهتمامى بالكتاب متابعة لاهتمامى بالرواية الفرنسية الجديدة. لكن فصل «أبعاد الرواية» ما لبث أن استحوذ عليّ. وفاجأتنى إشارة بوتور إلى أن النقد (الفرنسى) بدأ يتعرف فى الخمسينيات العلاقات الوثيقة بين الرواية والموسيقى. كما أثارتنى ملاحظته أن للبناء الموسيقى تطبيقاته الخيالية الأخرى. ثم رحت أتأمل قوله إن الموسيقى والرواية فنّان يوضح أحدهما الآخر، ولابدّ لنا فى نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختّص بالثانى . ومن أسف أننى لم أتعمّق ذلك فى مساهماتى النقدية ، كما أفتقد متابعتها وتعمّقها فى المشهد النقدى . فما يتردد فى بعض ما كتبت وما كتب سواى ليس سوى ذلك البدائى الذى ألح بوتور منذ عقود على تعقيده ، فهل سيلبى نقدنا هذا النداء فى يوم غير بعيد ؟

من أجل ذلك أردد الآن خلف بوتور أنه يجـدر بالروائيين أن يكونوا مطّلعين على بعض المفـاهيم الموسيقية ، كما يجدر بالموسيقيين أن يكبّوا على مطالعة بعض الروايات . فالموسيقى ـ كما الرسم ـ يمكن أن تكون عنصراً نقدياً للرواية إذا ما اشتغلت عليها هذه بوصفها مادة روائية . وهو ذا فيصل الموسيقى : الزمن، لا يقوم تنظيمه فيها ولا فى الرواية إلا بتعليق الزمن ا لعادى ، ولكن ما الذى يحصل فى البناء الروائى حين يأخذ بالمسافات والتتابع والسرعة على النحو الذى يأخذ به البناء الموسيقى ؟

من بعد، ومن حين إلى حين ، أخذت غواية هذا السؤال تأسرنى وهى تُدلّ بالسلّم الموسيقى . فالزمن للموسيقى ميزان ، والسلّم الموسيقى هو الذى يحدد الزمن ، فكيف يكون الزمن للرواية ميزاناً أو واحداً من الموازين ؟ والسلّم الموسيقى يكتب الصوت فيما يكتب السلّم الروائى الحدث والشعور والوصف والرسالة و... فكيف يمكن أن ننسج علاقة بين السلّمين ؟ كيف يمكن أن أجعل عتبة النّص ذلك المفتاح الموسيقى ؟

***

إذا كانت الغواية قد جعلت السؤال أسئلة ، فقد جعلتني أجرّب وأتهيّب فيما بين (جرماتي) و(قيس يكي) . وربما كان ذلك كله ما جعلني في تلك الفترة أتلمس الموسيقى في الرواية التي كتبها آخرون ، وهو ما ضمّه كتابا (الرواية السورية)[٢] و(وعي الذات والعالم)[٣] .

في التهيئة للكتاب الأول توجهت إلى عدد من الروائيين بأسئلة منها ما يتعلق بالمؤثرات الأجنبية في التجربة الروائية للكاتب ، وبمفهومه للرواية . وممن تفضلوا بالإجابة كتب وليد إخلاصي محدداً التكوين الهندسي الأساسي للموسيقى الكلاسيكية ، وقالب السوناتا بخاصة ، بوصفه فاعلاً في تجربته الروائية[٤] . من قبل كان بديع حقي قد أكّد سعيه إلى موسقة الرواية العربية احتذاءً بهكسلي في روايته (طباق). وإذا كان وليد إخلاصي قد تطلع إلى السوناتا، فقد تطلع بديع حقي إلى جعل الرواية أشبه بالسيمفونية، وكتب :

وقد عمدت فيما أنا أسعى في هذا المنحى إلى شحن روايتي الأخيرة (أحلام الرصيف المجروح) بجملة تتردد في حوار داخلي كلحن منفرد يهيم في سيمفونية موسيقية ، متجاوباً ، واشياً بالحنين إلى أرض فلسطين الحزينة المغتصبة[٥].

ومن قبل أيضاً كانت قد صدرت في عام ١٩٦٠ روايتا وليد إخلاصي (شتاء البحر اليابس) ومطاع صفدي (جيل القدر) . ولئن كان بطل الأخيرة « نبيل » مصاباً بجنون الموسيقى ، فبطل الأولى « أحمد » يدرس الهندسة نهاراً والموسيقى ليلاً . وللروايتين معاً ـ فيما أحسب ـ الريادة في بناء علاقة ما بين الرواية والموسيقى . وقد تواصل ذلك مع وليد إخلاصي حتى إجابته المذكورة آنفاً ، لكأنما دراسته هو أيضاً للهندسة تقرّت في الموسيقى أنها علم رياضي وهندسة صوتية . أليس فيثاغورس من وضع السلم الموسيقى عام ٥٠٠ ق.م.؟

لقد وجدت في كتاب (الرواية السورية) أن تجليات العلاقة بين الرواية والموسيقى قد جاءت في الإيقاع غالباً، وذلك عبر النصوص التي درست لوليد إخلاصي وبديع حقي وحيدر حيدر وهاني الراهب وغادة السمان .

ولئن كان الإيقاع قد مضى من الأصل الطبيعي (هدير البحر ـ خرير الماء ـ أصوات الطيور والرياح ..) إلى الموسيقى ، ليغدو ضابط الزمن والنظام ، فقد غدا في الرواية ـ كما عبّر روبرت همفري ـ صورة متكررة أو رمزاً أو كلمة أو عبارة تحمل ارتباطاً ثانياً بفكرة معينة أو بموضوع معين. بيد أن همفري يعدّ الإيقاع الروائي مفردة من مفردات الجانب اللغوي لألوان تقنيات تيار الوعي ، مما لا يفي بما أسفرت عنه الكتابة الروائية، حيث ـ كما في الموسيقى ـ يؤثر الإيقاع في التشكيل الروائي، بوصفه ضابطاً للحركة أو للزمن، أو محفزاً للفعل .

وقد تجسد الإيقاع في النصوص التي درستها مفرداً غالباً ، ومركباً ـ متعدداً بندرة ، وذلك عبر لازمة بعينها ومنه في رواية (الزمن الموحش) لحيدر حيدر عبارة : «لاشيء»، وفي رواية غادة السمان (بيروت ٧٥) عبارة : «تمطر تمطر»، وأصوات الطيران الانفجارية وأصوات الرعد، والكوابيس في نهاية الرواية ، وهي ما ستغدو إيقاع رواية (كوابيس بيروت) مبتدئة بفعل «شاهدت» أو «أرى» وسواهما، مرة في فاتحة الكابوس ومرة في نهايته ومراراً في الفاتحة والمفاصل والنهاية. ومن الإيقاع ـ اللازمة نرى في رواية هاني الراهب (ألف ليلة وليلتان) قبل هزيمة ١٩٦٧ هذه اللازمة: (في زمن ما يفيقون) التي ستغدو بعد الهزيمة: (عندئذ يفيقون) كما نرى لازمة : «ويدرك شهرزاد الصباح». أما بديع حقي في رواية (جفون تسحق الصور) فيجعل في مطالع

بعض الفصول اللازمة اسم صوت، أو عبارة تختص بشخصية، فصبرية تعنّف ابنها دوماً بعبارة «نعامة ترفسك»، وزوجها المشلول أبو عبده يستغيث دوماً بعبارة «دخيلك يارب»..

إضافة إلى ذلك ، ثمة محاولات محدودة ومعدودة سعت فيها الرواية إلى أن تقدم الموسيقى في الموسيقى، وقد ذكرت من ذلك محاولتيّ وليد إخلاصي ومطاع صفدي. ولعل المحاولة الأكبر هي ما جاء في رواية (الشمس في يوم غائم) لحنا مينه، ابتداءً من شراء فتاها الناي من الشاب الذي كان جندياً، ثم في عكوف الفتى على تعلّم الموسيقى عملاً بنصيحة الحلاق العجوز .

هكذا تتلمذ الفتى على الكهل الإيطالي الذي يدرّس ابنة عمه - الفتي - الموسيقى على النوتة. ومن دروس الناي على يدي الكهل مضى التلميذ - بنصيحة أصحابه - إلى الخياط الذي علمه الرقص بدل العزف . وفي هذا السياق الروائي نرى ذلك الحلاق الذي يؤمن أن الموسيقى من الجسم كله، وذلك الإيطالي الذي يراها شيئاً من الروح / الدماغ. كما نرى ضابط الإيقاع وهو يدقّ للتمثال على الدفّ، ومعلمه يوصيه:

> لا تعتمد على خشخشة الدف. هذه تستر الضعف. لا أريدك ضعيفاً. كن ضابط إيقاع بحق، فإذا لم تستطع فلا تكن عريف إيقاع.. اترك المهنة .

تلك هي الحصيلة المتواضعة التي خرجت بها من دراسة قرابة سبعين رواية صدرت فيما بين ١٩٦٧ - ١٩٧٧ ، وذلك في كتاب (الرواية السورية). أما في كتاب (وعي الذات والعالم) فقد ظفرت بحصيلة أكبر، وإن يكن عبر رواية واحدة هي (الضفة الثالثة) لأسعد محمد علي.

وقد صدّرت دراستي لهذه الرواية بسعي فن الرواية خلال مسيرته المعقدة والطويلة إلى الإفادة من الموسيقى ، كما كان بالنسبة إلى الشعر أو الرسم . وعددت التجلّي الأكبر لذلك : السعي في محاولة بناء النص بناء موسيقياً ما ، وهو ما تقدمه (الضفة الأخرى) عبر بطلها العراقي القادم إلى بودابست لدراسة الموسيقى .

تجمع الموسيقى بين هذا الطالب الثلاثيني وجارته آنا. فعزفه على الفيولا يقرّبها منه ، وخطوته الأولى نحوها تأتي علي وقع أنغام الجارداش. لكن الأهم من ذلك، والمتواشج معه أو الطالع منه أو المكوّن له هو بناء الرواية بناء ينطلق من الصفر، من العادية والمصادفة، ليتصاعد ويتعقد بشفافية ويسر ، حتى إذا ما بدا أنه وصل إلى ذروة، انداح إلى بداية أخرى، وعاد يتشكل من جديد. وهو ذا جوهر الموسيقى المجريّة الشعبية ، فالموسيقى تشكل هنا المعمار الروائي ، توفر للرواية مدى مفتوحاً وخصيباً لتنويع وزخم العلاقات والحالات .

إنها الرابسودى : سحر البساطة الذى يكوّن تعقيدها الخاص. ومنها وبها مضت الرواية إلى مقام الرصد و«موسيقى الوطن» التي جسّدها البطل باندفاعه نحو الحبيبة المجرية من القمّة ، بينما تندفع هي من القاع (الرابسودى). فلنصغ الآن إلى ما جمع زلطان كودايي وبارتوك من رقصات وأغان وموسيقى للقاع المجرى، ولنتأمل .

***

هكذا تلمّست ما بين الموسيقى والرواية التى كتبها آخرون . وبهذه الحصيلة ، وما سبقها وأعقبها من تجريب وتهيّب بين (جرماتي) و(قيس يبكي) مضت بي غواية الأسئلة إلى أفق آخر ، ولم تزل .

فلنعد إلى البذرة التي زرعها ميشيل بوتور حين قال : إذا كانت الرواية تبغى تقديم صورة كاملة تقريباً عن الحقيقة البشرية ، فعليها أن تكلّمنا عن العالم الذى تكون فيه الموسيقى ضرورة ، وأن تظهر لنا كيف أن

اللحظات الموسيقية لدى بعض الأشخاص ، من استماع أو دراسة أو تأليف ، هي مرتبطة بوجودهم ، ولو كان ذلك على غير علم منهم .

لعل البذرة انْتَشَتْ. ولعل الأسئلة رمت بالبذرة الجديدة وأنتشتها و..ومشروع (مدارات الشرق) يسفر ويغمض، والبشر والحقائق تشكّل صورها، ومنها الموسيقى فى الرواية ترسل النداءات: الأصوات الموسيقية من آلة أو حنجرة ـ آلات أو حناجر ـ كالكلمات، تتألف منها عبارات وجمل ومفردات، يتصل بعضها ببعض اتصالاً منطقياً مثل رواية طويلة أو أناشيد ملحمة شعرية. أليس ذلك ما صاغه س.ت. ديفى وهو يبحث فى التأليف الموسيقى ؟

تلك هى، إذن، لغة جذرها فى الإنسان وفى الطبيعة، فالحنجرة والشفتان هما الآلة الأولى، وبحرٌ أيضاً يهسهس أو يهدر، وحمامة تهدل و.. والصوت يتشكّل فى نغم، مفرداً وكثيراً ، والنظام يسفر بالرياضة الفيثاغورثية وقبلها وبعدها ، حتى ينهض الهارمونى ، ويلعب صوتان أو ثلاثة أو .. فى آن ، أو تلعب مجموعة ومجموعة ، والرواية تروم هذا الفن برياضته وسحره ، تعيشه مثل الكاتب ، وتفكر فيه حيناً ، فتجرب فى البوليفونية كما جرّب السابقون ، وتبدأ المغامرة : خطوط لحنية / حيوات روائية مستقلة ومتواشجة ، تتقرى التراث السردى العربى مثل التراث الروائى العالمى، تقابل الخط اللحنى المفرد أو التقاسيم عليه أو التزاوج العفوى له مع لحن مفرد آخر، مما أسفر عنه التراث الموسيقى العربى، بالتعددية والمزج مما أسفر عنه التراث الموسيقى الغربى . وتمضى المقابلة إلى الإيقاع فإذا به إيقاعات ، منها الحر المسترسل فى المواويل والتقاسيم، منها المحدد ومنها المركّب، ومهما تكن، فقد بدا وكد الرواية وهى تنكتب فى الكيف وليس فى الكمّ، كما ترسّخ فى التراث الموسيقى العربى سرُّ قوة الإيقاع .

هكذا أرجو أن يكون بوسعى الآن أن أعدّد فى (مدارات الشرق) ثلاثاً من العلامات الموسيقية : البوليفونية، الهارمونى، الإيقاع، وماذا أيضاً؟

قبل (مدارات الشرق) اشتغلتْ بأقدار محدودة رواياتى السابقة على الشعبى من الغناء ، فى تناصّ بسيط يعلن دخيلة شخصية أو يرسم مناخاً ونكهة لفضاء . أما فى (مدارات الشرق) فقد غدا ذلك هاجساً مقيماً . هكذا رحت أتقرى المكتوب والمسموع ، وأتشبّع بالتعريف الذى قدمت سمحة الخولى للموسيقى الشعبية على أنها حصيلة للممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص، مما يؤديه الفلاحون والأميون وأبناء الطبقات المدينية الدنيا .

والموسيقى الشعبية، إذن، هى موسيقى الفلاحين كما شاء بارتوك المجرى ، أو موسيقى الأميين كما شاء تيرسو الفرنسي . وهى، كما تضيف سمحة الخولى، مرتبطة بعادات وتقاليد ومعتقدات ومواسم تتصل بالعمل والدين، وتتناقل شفوياً . فلتنهض الرواية ، إذن، بالغناء الشعبى وما يبطن من اللحن الشعبى ، حيث يخرج التناص من مستوى الكلمات إلى مستوى الفردى ومستوى الجماعى ، إلى التعددية التلقائية وإعادة التشكيل بالتناقل الشفوى الذى سيترك الكتابة لائبة، مثل الروح .

ذاك هو خميس المشايخ فى حمص كما رسمت (مدارات الشرق) فى جزئها الأول (الأشرعة) ، والجماعة تغنى على وقع الدفوف:

مولاى صلّ وسلّم دائماً أبداً

على حبيبك خير الخلق كلّهمُ

وتلك هى أم نور الدين الزنجية تغنى لعمر التكلى فى الجزء الثانى (بنات نعش) وقد جمعتهما البطيحة من الجولان :

مدّيت إيدى ع النهود　　سيدى النهــود

نترت لى إيدى وقالت　　لسه ما اسـتوى

ومن تلك السنين الأولى من مطلع هذا القرن يترجّع فى (بنات نعش) نفسها. أيضاً :

ياويل ويلى من جمال وأنــور　　خلّوا العالم سبع سنين تتـمرمرْ

شنقوا اللى شنقوا بأول عمنوّلْ　　يشنقهم ربى هالعالى الـفوقانى

ياويل ويلى من الهوى مامــرّو　　الله يساعد اللى بيوقــع بشرّه

كان بإيدى جوز حمام وفـرّوا　　مابقى غير الريش ع الحيطانى

كما تترجّع هذه الأغنية التى عادت إلى الشفاه من جديد ، لكأن نسيب الضلّى يدندن بها أمام هولو التكلى فى حيفا ، بحسب الرواية:

حنّ الحديد علي حاله　　وانت ما حنّيت

لو كنت تعلم بحـالى　　يـا ولـد جنّيت

أما فى الثلاثينيات من هذا القرن فقد رجّعتْ جريدة هشام الساجى (ألف ياء) ما رجّعه الجزء الثالث من (مدارات الشرق) :

ياتــوت الـشام يا شـــامــى　　الشفا على ألله يــا شامى

ياما دقت المــرّ ويامـا بـدّوقْ　　وما حنّْ أبداً عليك مخلوقْ

ياما بتشتكى من قلب محروق　　حدا بيسمع ؟ حدا بيشفع؟

مــــا حـــــدا بينفع　　الـــنافع ألله يـــا شـــاى

يـــــــــــاتـــوت　　الــــــــشام

وفى هذا الجزء (التيجان) تطلع (ع الروزانا) فى إهابها الأول :

ع الروزانا ع الروزانا　　كـل الهنـا فيهـا

واشْ عملت الـتنتنا　　حتى مـزقتيهـا ؟

يــا رايحين ع حـماه　　صفّوا لى نيتـكم

تلـــتين عــقلي شــرد　　بهوى بنتكـم

حـــــلّفتكم بـالنبى　　ومنين ميتكـم

ميــتّنا عاصى حـماه　　　شرب الأفـنديه

ومثلها تطلع فى الجزء الأخير (الشقائق) هذه الأهزوجة :

وسّعوا المرجه　　　والمرجـة لنا

وبأرض المرجه　　　تلعب خيلنا

وسوى ذلك كثير مما يتخلّقَ فيه البدوى والفلاحى والمدينى والأرض والحيوان والنبات والمدنّس والمقدس والبكاء والفرح، كيمـا تتخلّق الرواية بالتناص، وكمـا يتخلّق الفرد وتتخلّق الجمـاعة بالموسيقى غناء ولحناً. ورقصاً ، فماذا أيضاً؟

***

فى الجزء الثالث (التيجان) كانت ترياق قد غدت صبية تغادر نشأتها الريفية وتشريدها وذويها وتربية الخواجة ثابت لها فى بيروت وخدمتها فى بيته. وكانت ترياق تغادر بخاصة سطوع وانطفاء شقيقتها الكبرى نجوم الصوان ، ووصاية شقيقها عبد اللطيف وتبعيته للخواجة، وتنطلق بجسدها الفائر وروحها الفائرة متدرعة بما حصّلت فى مدرسة الدير من أصول التمثيل والرقص الإيقاعى وبشهوة الخواجة ثابت .

كانت ترياق الصوان مسكونة بالرقص والغناء ، لذلك تابعت التأهيل ـ مختارة أم منقادة ؟ ـ عند مدام وصال، وبصحبة الفنانات الفرنسيات والرومانيات والنمساويات ممن عرفتهن بيروت فى أواسط الثلاثينيات. ومن صالون مدام وصال مضت إلى مقهى مدام سيمون، لتستقلّ من بعد بمسرحها الغنائى، بالعون من الخواجة ثابت، ثم بالصدام معه ، ومع الضابط الفرنسى جاك، وبالحب والبكارة محضت لفؤاد الباشا (الجامعى)، قبل أن ترمح إلى الشام ويتخلّى عنها .

وفيمـا كانت ترياق تتكوّن فى الرواية ، كانت غواية أسئلة الرواية والموسيقى تأخذنى وتأخذها ، فتغدو أسئلة القديم والجديد، أسئلة النهضة فى ذلك الشطر من القرن العشرين ، حين قامت المشروعات الثقافية السياسية الكبرى: القومى العربى والشيوعى والإسلامى والقومى الإقليمى (السورى) ، التى ستشرق فى العقود التالية وتتقد ثم تنطفئ مع انطفاء القرن .

هكذا، باتت ترياق الصوان التى ستغدو ترياق الشام حين تقيم بهذا الاسم مسرحها فى الشام ، باتت بؤرة لعناصر جمة ومعقّدة من الفن والرواية والفكر والعيش. فالموسيقى شرعت تتجدد بالتمثيل وبالنقل وبالاقتباس الحرفى من الموسيقى الغربية، بالتلفيق والترقيع والانبهار. ومن الرومبا عرف الناس على يد محمد عبد الوهاب «جفنه علّم الغزل» كما عرفوا من التانجو ما عرفوا على يد أحمد الأوبرى محقق فاصل « اسق العطاش». وبالمقابل، كانت الموسيقى التقليدية تميل بالأعناق وتلوى بالأفئدة فى الموال والدور والموشح ، فى البشرف والتحميلة والتقسيم، فى السماعى والانتقال الحر المبتكر من مقام إلى مقام. ومن ذلك ما كان فى الجزء الثانى «بنات نعش» من استذكار الست زهرة لجوق القبانى أبى خليل ورقص السماح والتمتمة الصامتة الصافية :

ربَّ ساقٍ قام يسعي　　　صاد قلبي بالذوائبْ

قلت ناولني الحميّا　　　قال كـلا إني تائبْ

كذلك :

ناحت فأجبتها لِمْ نوحك ليش من دون سبب ؟

ذا إلفك والغصون تبكي عليش ؟ ذا أمر عجب !

فلعل التناص هنا قد غدا عيشاً روائياً فى فضاءات مسارح قصر البللور أو الهبرا أو زهرة دمشق أو الإصلاح خانه أو القوتلي ـ وخاصة فى الجزء الأول (الأشرعة) ـ لتأتى ترياق الشام وتصخب المدينة مثل مسرح ترياق الشام المتخيل، أو كازينو الليدو أو كازينو الأزبكية، وليكتب هشام الساجى فى جريدته (ألف ياء) متحسراً على البشارف والأدوار والليالى والموشحات ، وهو فى بؤرة ترياق ، مثله مثل الدكتور المهندس نورس الأكاشى الذى درس فى الجامعات الفرنسية ، وأحب غناء موريس شيفالييه وروسى ، وعشق ترياق وهو يقود عصبة العمل القومى ، ثم تزوجها، ثم طلّقته كرمى للجرثومة التى تسكنها : الموسيقى / الحرية .

كان نورس يخشى ألا يجد المذهبجية من يشغلهم بسبب رواج المونولوج الفرنسي. لكن ترياق قالت : لاتخف . الجديد يعيش والقديم يعيش. الدولاب مات، لكن الموشح مثلاً لايموت. أمس كان الفوكس ترات، الآن يتراجع لتسود الرومبا والتانجو. لا أحد، لا أنا ولا غيرى يستطيع أن يستغنى عن المذهبجية . وحين دندن نورس بأغنية عبد الوهاب «مريت على بيت الحبايب» وتساءل : كيف يدخل الأوكورديون فى أغنيتنا ؟ قالت ترياق : والكمان أيضاً، البيانو ، التخت الشرقى الآن يتغير . ومثل ترياق وبؤرتها ـ بخاصة : هشام ونورس ـ كانت الرواية تتأمل ذلك التغير ، حيث تسيطر الأغنية والموسيقى القادمتان من مصر ، وحيث يختلط الهارمونى بالتوزيع ، فإذا باللحن (الشرقى) يعطى إلى موزع أوروبى ليلبسه ثوباً (هارمونياً) غربياً ، وإذا بالاستعراضية بالكاد تتذكر ما فى الهارمونى من إضافة مركبات صوتية للحن، أو تكثيف الألحان المتشابكة ، أو بالكاد تتذكر ما فى التوزيع من التلوين الأوركسترالى داخل النسيج الموسيقى .. لكأنما هى الرواية الحداثية فى الكثير من تجلياتها ، سواء فى البداية (الستينيات) أم الآن .

ربما كان ذلك كله تطهيراً لروحى وأنا أنزف السنة تلو السنة فى كتابة (مدارات الشرق) ، وبالضبط، كما همست ترياق إثر أغنية لروسّى : «هذا الغناء الموجع الصافى يطير بالإنسان . أحسّ أنه يطهّرنى». حتى إذا وصلتْ أو وصلتُ إلى الجزء الأخير (الشقائق) عشنا زمناً آخر .

فالبارون الروسى بيللنج كان يدرّس البيانو والكمان فى دمشق، وابنته تامارا تعلّم الرقص. وعلى يد تلميذكورساكوف هذا ، والقائد السابق لفرقة بطرسبرج الفيلهارمونية ، تتتلمذ إلى حين صفية ابنة سليم أفندى . ومع كل نغمة تعزفها على البيانو كان عش يتشكل لها مع محمد ابن هولو التكلى ، وكان محمد يتساءل مثلما كنت ومازلت أتساءل : هل هذه هى الأحلام والروح والجسد و ...؟ هل هذا هو الحق أم هذه هى الحرية ؟ هل هذه هى الكتب التى تحيى وتميت ؟ أم هى الأنغام التى تحيى وتميت، كما راحت تسأل أصابع البيانو العشر كل ظهيرة ، والبيانو يسأل فى القلعة أو فى البيت عن ... ؟

ومع بيللنج وصفية جاءت فى (الشقائق) أيضا أسمهان لتنادى بدع الورد ولتصلّى على النبى وتسلّم . لا ، لم تكن أسمهان ، بل ترياق فى مسرحها ، وذلك الشيوعى العائد لتوه متصدعاً من مؤتمر الحزب الشيوعى عام ١٩٤٥ ـ بديع الطاره ـ يتوحد بالقانون، ويلوب مع العزف الحزين على دستور الآلات الذى تحطّم فى روحه وفى المؤتمر الحزبى للتوّ ، بينما يمضى عدى البسمة إلى عرض صباحى فى سينما الامبير من فيلم (غادة الكاميليا) إلى فيلم (ممنوع الحب) إلى سواهما ويدندن :

بلاش تبوسنى فى عينىَ   دى البوسة فى العين تفرّق

ومن بعد تنقفل / تنفتح الرواية فى كلماتها الأخيرة على المرجة وهى تتهيأ لتكون مسرحاً يحتفل بسقوط القراقيش ـ الانقلابيين الذين أتوا على مسرح الشام . كذا تقوم المنصة فى المسرح الحر الجديد أمام المسرح القديم ، وينهض البيانو على رصيف ، وتنفرد لوحات عدى البسمة فى فضاء المرجة . وكما الحقيقة والحلم يقوم الأموات ، ومع الأحياء سيملأون الفضاء بعزف وأغنية ورقص ورسم ، والمرجة تنتظر من يفى بنذر ويبدأ المهرجان، بينما وقفت امرأة (ربما كانت تحرض أو تنوح) . وبالجملة الأخيرة توقفت الكتابة بعد قرابة ألفين وأربعمائة صفحة، لتبدأ القراءة.

***

إذا كان ما تقدّم يشى بتبجّح أو نرجسية ، فإننى أنوء بسرّ الموسيقى وسر الرواية ، وبسرّ ما بينهما ، وأكابد الجهل والخوف. هكذا، حاولت أن أقارب فى (أطياف العرش) الشعبىّ فى الموسيقى ـ الغناء ـ الجماعة . وهكذا، عدت أتقرّى ما يكتب الآخرون، فإذا بجورج سالم يعنون مجموعة قصصية بـ (عزف منفرد على الكمان) متابعاً صباح محى الدين فى عنونته لمجموعة قصصية بـ(السيمفونية الناقصة) منذ عام ١٩٥٨ ، وإذا بسعيد حورانية يعنون عمله الأخير بـ (عزف منفرد لزمّار الحى)، وعبد الرحمن منيف يعنون جزءاً من خماسية (مدن الملح) بـ (تقاسيم الليل والنهار)، وخيرى شلبى يعنون روايةً بـ (موّال البيات والنوم) ... ولأن اسم الرواية ـ عنوانها ـ كاسم الشخصية الروائية : أمير للدوالّ ، ولأن أسماء الروايات التى تتصل بالموسيقى نزرة ، ينضاف نداء جديد إلى ما بين الرواية والموسيقى ، حتى إن قيل إنه نداء خافت أو شكلى .

ويحضرنى فى هذا التقرى النزر الذى كتبه روائى فى الموسيقى بعد ما دشّن جبران خليل جبران القرن وكتابته بكتابه (نبذة فى فن الموسيقى) عام ١٩٠٥ . وإذ يعجّل نسيب الاختيار بعد قرابة خمسين عاماً بكتبه (معالم الموسيقى العربية ـ الفن الغنائى عند العرب ـ الفولكلور الغنائى عند العرب) ، كذلك خليل هنداوى فيما كتب من سيرة فرانز ليستْ وسيرة شوبان ، فإن نداء جديداً ينضاف ، حتى إن قيل إنه نداء خافت أو شكلى ، فمهما يكن ، فكل نداء اقتراح ، وليس بعيداً عما نحن فيه اقتراح إدوار الخراط وسواه للّغة الروائية غايةَ الإصاتة وهزج الألفاظ وغنّة الغناء، حتى إن توخّى هذا الاقتراح شعرية الرواية ـ من الشعر ـ فهو بالنسبة إلىّ يتصل بشأن ـ شؤون الموسيقى والرواية .

إزاء هذه الحصيلة المتواضعة تتضاعف غبطتى برواية جمال الغيطانى (خلسات الكرى ـ١٩٩٦) لأن الموسيقى واحد من مكوناتها ، وابتداء من سؤالها المبكر : لماذا سيسرع الإيقاع مع قرب التمام ؟ حيث يلوب الجواب على الجسد والحياة والموت والفن ، ويفتح لقول يلى قولاً ، يكتب سيرة وتخييلاً ، ويحضر إلى فضاء موسكو الثلجى بمعشوقة من دير الجنادلة فى مصر ليبدأ عند الراوى :

> نغم قديم يمتّ إلى موشح أندلسى مؤتزر بنغم من بشرف تركى وقبس من ناى الهوى . كلّ عندى مرادف لناحية ما ، لانحناءة ما ، لميل ما فى طريق لم أسلكه . هذا حد الحنين الأقصى الذى ينذر بهلاك مبين .

ومن موسكو إلى سمرقند يمضى الراوى فيلاقى فى بلاد الأوزبك الناى الخشبى الغليظ وعازف الكمان وعازفاً آخر على آلة وترية مستديرة مجلوة طويلة العنق ، حتى إذا ابتدأ الكمان قالت الرواية : أنّات وعرة ، شجن ، نفاذ ، أنغام حزينة أسيانة سرعان ما تبعتها قطرات من الآلة الوترية التى لم أر مثلها ، ثم اندلع الناى.

ولم يكن ذلك سوى ممهد لظهور (ها) المشعّ الذى أنطق الراوى :

تساؤلانى نطقتها ولكن على غير مسمعها :

هل أنت المقامات والأنغام ذاتها ؟

هل تتصل أوتار الدنيا كلها بجسدك ؟

هل تنبع الألحان منك أم من الآلات ؟ .

وفى نقلة ـ ومضة أخرى خلف المعشوقة التركية تجد المقامات سبيلها إلى روح صاحبنا ، فتثير وتقلب ، لكن المعانى فى تجريداتها المنطوقة كانت تسفر عنده. وسيعود فى النقلة العراقية إلى المقام ليبوح :

لكم مسّنى ذلك النشيج المكتوم ونبّهنى إلى أن ما كان لن يكون ، وأن الحياة تسرى طالما بقيت قدرة الشوق إلى لحظات منقضية .

كذا جاءت الموسيقى كتابة فى نسيج الرواية الصوفى وتجربتها الروحية والجسدية ، ولذلك تجدد فى نقلتها إلى قرطبة السؤال الذى ابتدأت به ، بالصيغة التى تعى أن الوعى بسرّ النغم يعنى تلاشيه ، وأن الإمساك بالإيقاع يعنى الإيذان بفنائه .

***

لقد انضاف التلاشى والفناء إلى الجهل والخوف ، لذلك لن أتقرّى ولن أتمرّى . سأدع نداءات – اقتراحات الرواية والموسيقى تترى ، وسأخلد مثل البدائى إلى سحر الموسيقى. سأخلد أيضاً مثل المتحضّر إلى سحر الكتابة ، أصدّق أن نوحاً عليه السلام أول من استنطق العود ، وأصدق أنه قد عدمه فى الطوفان، وأن داوود عليه السلام قد استخرج العود من جديد وهذبه وضرب عليه . ثم سأتهجّد، فى متحف حماة، لوحة الفسيفساء التى جاءوا بها من مريمين . سأعتذر لمريمين عن تسميتى لها فى (مدارات الشرق) بمرجمين ، وسأنادى ابنتىّ مرجمين ـ مريمين : نجوم الصوان وترياق الصوان كى تتقريا وتتمريا فى لوحة الفسيفساء التى خلّدت عازفة على قيثارة وقارعةً على الطاسات البرونزية ونافخةً فى مزمار مزدوج وعازفة على الأورغن وراقصة تلاعب الصنجتين بأصابع يديها وتوقّع . ومن هذا الحفل الفسيفسائى سأتبع ترياقاً ونجوماً إلى أوجاريت لنتقرى ونتمرّى فى التمثال العاجى لهذه الإلهة السورية (عناة) التى تعزف على الناى منذ أربعة عشر قرناً قبل الميلاد . ولأن بيتى قريب من أوجاريت سأقبع ثمة ، فى البحر أو فى الجبل ، أحاول فكّ طلاسم الصوت والكتابة ، بالأحرى طلاسم الصمت والبياض ، كيما يكون لدىّ فى المرة القادمة ما أقوله فى شأن الرواية والموسيقى . ولأن الفرد قاصر والعمر قصير ، يسابقنى نداء الآخرين إلى محاولة فك الطلاسم ، كى تلاقى الروايةُ القرنَ الحادى والعشرين بمنعطفها الجديد .

هوامش :

(١) ترجمة فريد أنطونيوس ، دار عويدات ، بيروت ١٩٧١ .

(٢) صدر بهذا العنوان فى طبعته الأولى عام ١٩٨٢ عن وزارة الثقافة بدمشق . وصدرت طبعته الثانية بعنوان **حوارية الواقع والخطاب الروائى** عن دار الحوار باللاذقية ١٩٩٧ .

(٣) دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٥ .

(٤) **الرواية السورية** ، ص ٢٢ .

(٥) من شهادته إلى مجلة **المعرفة** (السورية) عام ١٩٧٤ ، وقد أُثبتّ ذلك فى كتاب **الرواية السورية**، ص ص ١٣١ ـ ١٣٢ .



قبل تعلقى بالرواية

نبيل نعوم

عند دخولى المدرسة الإعدادية، وعمرى حوالى تسع سنوات، كانت هوايتى عزف العود. ولأن العود كان تقريبا فى طولى، لذا كنت أتلقى فى الشوارع المؤدية إلى المدرسة، الكثير من التهكم والقليل من التقدير والإعجاب وبعد تأكدى من استمرائى للإعجاب وبلبلتى بسبب التهكم، أخذت أجازف بعبور الحارة المؤدية إلى المدرسة مباشرة، التى كانت تعرف بالخطورة، بسبب غرابة ساكنيها بالنسبة إلى عائلتى والجيران، وقاطنى الشوارع المحيطة بها. فالفرق بين مبانيها القروية، والحيوانات المزنوقة فى بعض حجرات بيوتها المبنية من دور واحد، والنساء الجالسات أمام أبواب المنازل براحة، كانت حينها تعتبر من الطبقة البرجوازية الصغيرة التى أنتمى إليها من علامات التسيب، الذى فهمت كثيرا فيما بعد أن ذلك التسيب كان يشمل تجارة الممنوعات: الكيف، والجسد.

الرجال فى الحارة كانوا بأشناب كثة، وجلاليب. يصخبون ويضربون ويسرقون، بمفهوم عرفت فيما بعد أنه تقليد دون علم، لبعض الحكايات التى تمجد من يسرق من الغنى ليعطى الفقير أو نفسه. وكانت النسوة بملابس زاهية الألوان وبأصباغ على وجوههن، يكركعن بالضحك، ويسعلن ويبصقن ويدخّن السجائر بل أحيانا الجوزة، وأيضا عرفت فيما بعد أنهن كن بلا علم يتقمصن بعض شخصيات أفلام الواقعية الجديدة المصرية والإيطالية.

كانت الحارة الوحيدة الباقية من قرية من إحدى القرى التى كانت تتوسط حقولاً واسعة خضراء على مشارف القاهرة القديمة.

أما أبطال الشوارع التى كانت تتكاثر من حول تلك الحارة، الذين كانوا يحلمون بشراء أراضى الحارة لبناء المزيد من العمارات التى تضم المدرسين والصيادلة والتجار الميسورين والموظفين، فكانوا كما أدركت فيما بعد يقلدون بعلم أو دون علم بعض شخصيات الروايات الإنجليزية الفيكتورية المحافظة.

فمثلا من حكايات سكان الشوارع المحيطة بالحارة كانت تصلنا أخبار مثل أن شفتش التى تسكن الزربية الرابعة من الناحية الشرقية، ذبحت زوجها ودفنت رأسه أسفل النخلة التى تتوسط حوض زهور المدرسة الإعدادية، بجوار النافورة، أمام الشرفة التى يلقى منها السيد ناظر المدرسة كلمة الصباح. وبصفتى عضواً فى فريق الموسيقى بتلك المدرسة، كنت من تلك الشرفة أعزف على العود موسيقى تحية العلم، أو أصاحب الأناشيد الوطنية. كل صباح، أمام النخلة التى تتوسط حوض الزهور، كنت مع زميل يعزف الأكورديون أضع العود على حجرى، وأدق أوتاره ليحمل مكبر الصوت صوته إلى الحارة، والشوارع المحيطة به. وكان الناظر المعروف بالشدة والحزم، الذى كانت ـ كما تعلمنا فى حصة البلاغة ترتعد له المفاصل، كان الرجل المقدس الذى أبدا ما نطقنا باسمه، وإن أردنا فيما بيننا ذكره همسنا بكنايته الجبروت. كان من لم ننطق باسمه يتوج طوابير الصباح، بإلقاء الرعب فى قلوب رعيته من الأطفال بتحذيرهم من عدم الطاعة والعصيان المؤديين إلى نار الفشل بالرسوب أو جحيم استدعاء أولياء الأمور. أما أنا فكان يتعمد إظهار مهارته فى التحقير والازدراء، بتعليقه اليومى كلما اتخذت مقعدا صار يعد لى خصيصا للجلوس عليه لعزف ما قدر لى عزفه من الألحان التى كان مدرس الموسيقى حينها يبذل الجهد والصبر لتعليمى إياها: صول صول فامى فاصول رى مى، تحيا جمهورية مصر العربية. كان تعليق الناظر اليومى بمجرد رؤيته لى أتخذ مكانى، وكدرس للجميع، بأن الموهبة لا تقلل من حقيقة العبودية، هكذا كل صباح كانت نظرته المعدنية غير الثابتة المزدرية، وجملته التشجيعية: الشيخ قعد.

فى مدرسة شبرا الإعدادية، مازلت أذكر عبور ما كنا نسميه بالقصر وهو المبنى المنفصل الذى يضم حجرات المدرسين، والمدرسين الأوائل، ثم جناح السكرتارية، وصالة وكيل المدرسة، وأخيرا قدس أقداس السيد الناظر. الردهات شبه المظلمة الدافعة للرهبة التى عرفتها فقط فيما بعد فى عمارة المعابد الفرعونية، أو فى محاولات المتاحف فى نقل الإحساس بالهيبة عند عرض آثار الحضارات المنصرمة تحت تأثير الأضواء الخافتة. كان عبورى القصر المليء بالأسرار والمحفوف بالغموض مفروضا علىّ، وذلك بسبب العود الذى كان علىّ تركه كل صباح حتى نهاية اليوم الدراسى بحجرة الموسيقى الملحقة بالقصر من ناحية فصول التلاميذ. كانت رحلتى اليومية خلال دهاليز القصر بما يحمل من تاريخ منقوش على الجدران والأبواب السرية، لا تقل فى مخيلتى خطورة عن عبورى الحارة بما تحمل من تراث غامض، شعبى أو شفهى.

هكذا، كانت قعدتى على الكرسى لعزف بعض الألحان المحفوظة بالتكرار، بداية تعلقى بكتابة الشعر والقصة القصيرة، وفيما بعد الرواية، وذلك للاستمتاع بالمزيد من التكرار. وكعاشق للحكايات المزهقة الدافعة للنوم، والحلم الجميل، كالشارع الذى يلتهم الحارة، والمرأة التى تختار موضوع دفن رأس زوجها أسفل نخلة يحمرّ بلحها على صوت موسيقى الصباح، ربما اخترت الكتابة لأنى لا أجيد العزف.

كنت أنكمش فى الركن بعيدا عن الناس أخفى الألم فى ذاكرتى، لم يكن لى أن أسأل سؤالا دون أن أمس المقدس، الله فى سمائه العلياء، أما إبليس فقد قرأت قصته فى المدرسة. أمره الله بالسجود لآدم فرفض. قصة لاعلاقة لها بالختان أو المحيض أو آلامى الجسدية والنفسية. أدركت وأنا فى العاشرة من العمر أن إبليس برىء على نحو ما ، لم يصل هذا الإدراك إلى عقلى الواعى أو ذاكرتى الإرادية التى أحفظ فيها ما يرضى الله وأبى والمدرسين فى المدرسة.

ومضى نصف قرن من الزمان تقريبا، كنت أزور ابنة عمتى فى قريتنا، سمعت حفيدتها الطفلة تسألها عن الله وإبليس، الجدة تلسعها بالعصا الخيزران، كانت الطفلة فى العاشرة من عمرها، بشرتها سمراء بلون بشرتى، عيناها السوداوان الواسعتان تتطلعان إلى السماء فى حيرة ورهبة كأنما تبحثان عن موقع الله. تذكرت نفسى فى مثل عمرها. الحركة نفسها والحيرة نفسها. عادت إلىّ ذاكرتى المفقودة. فى الخمسين من عمرى لم أملك الشجاعة التى ملكتها بعد أن تجاوزت الستين من العمر. لم أكتب سير ذاتية فى ذلك الوقت. ترددت طويلا فى الكشف عن ذاكرتى الطفولية. كتبت رواية جعلت الطفلة فيها تسأل جدتها الأسئلة التى راودتنى فى طفولتى، أعطيتها اسم «جنات» ، لم يقدم أى ناشر فى مصر على طبعها، أخذتها إلى ناشر فى بيروت، وافق على نشرها بعد حذف أجزاء وتغيير عنوانها من «براءة إبليس» إلى «جنات وإبليس» .

تعرضت الرواية للهجوم من بعض النقاد. قالوا إنها لاتنتمى إلى الرواية أو السيرة الذاتية أو الشعر أو النثر أو أى شئ من هذه الأجناس الأدبية المعروفة. أحد النقاد قال إنها تنتمى إلى اللا أدب أو الرذيلة.

٢ - مذكرات طفلة اسمها سعاد

فى الثالثة عشرة من عمرى كنت تلميذة بالمدرسة الثانوية فى حلوان. طلب منا أحمد أفندى مدرس اللغة العربية أن نكتب شيئا من الذاكرة فى كراسة الإنشاء. كانت ذاكرتى الطفولية قد اندثرت تحت اسم المحرم، الجنس أو الدين، نسيتهما مع أحداث طفولتى بما فيها الحب الأول وأنا فى العاشرة من العمر، ومفهوم الشرف يتعلق بغشاء خلقه الله فى أجساد البنات فقط، لم يخلقه فى أجساد الأولاد لأن الذكور ليس لهم شرف يتعلق بشئ فى أجسادهم.

كتبت لأحمد أفندى فى كراسة الإنشاء سيرة ذاتية لطفلة اسمها سعاد. غيرت اسمى واسم أبى وجدى السعداوى حتى لايدرك أحمد أفندى أننى أكتب عن نفسى، تفاديت المحرمات الكبيرة التى تتعلق بالرءوس الكبيرة مثل أبى والله وجدى وعمى الشيخ محمد وخالى يحيى وزكريا وغيرهم من الذكور.

إلا أن ذاكرتى اللاإرادية كانت تتسرب من بين السطور، فى المساحات الخالية بين السطر والسطر، كنت أكتب على سطر وأترك سطرا خاليا يتسع لأى شئ، وقد سألت سعاد أباها سؤالا لم أسأله لأبى، وهو كيف ينفذ الله من خلال الجدران ويراها فى دورة المياه؟ كانت سعاد تخجل من رفع ملابسها، تتصور أن الله رجل يطل عليها من السقف، قال لها أبوها إن الله ليس ذكرا أو أنثى وهو روح بلا جسد، كان أبوها يخاطب الروح بصيغة المؤنث فيقول الروح لايعلمها أحد، وبدأت سعاد تخاطب الله بصيغة المؤنث باعتباره روحا، غضب أبوها، أمرها أن تشطب على صيغة المؤنث، مع ذلك كان يؤكد لها أن الله روح فقط يختلف عن الإنسان الذى يملك الروح والجسد، تصورت سعاد أن الإنسان يملك أكثر مما يملكه الله، لأن عنده الجسد أيضا بالإضافة إلى الروح.

أما أبطال الشوارع التى كانت تتكاثر من حول تلك الحارة، الذين كانوا يحلمون بشراء أراضى الحارة لبناء المزيد من العمارات التى تضم المدرسين والصيادلة والتجار الميسورين والموظفين، فكانوا كما أدركت فيما بعد يقلدون بعلم أو دون علم بعض شخصيات الروايات الإنجليزية الفيكتورية المحافظة.

فمثلا من حكايات سكان الشوارع المحيطة بالحارة كانت تصلنا أخبار مثل أن شفتش التى تسكن الزربية الرابعة من الناحية الشرقية، ذبحت زوجها ودفنت رأسه أسفل النخلة التى تتوسط حوض زهور المدرسة الإعدادية، بجوار النافورة، أمام الشرفة التى يلقى منها السيد ناظر المدرسة كلمة الصباح. وبصفتى عضواً فى فريق الموسيقى بتلك المدرسة، كنت من تلك الشرفة أعزف على العود موسيقى تحية العلم، أو أصاحب الأناشيد الوطنية. كل صباح، أمام النخلة التى تتوسط حوض الزهور، كنت مع زميل يعزف الأكورديون أضع العود على حجرى، وأدق أوتاره ليحمل مكبر الصوت صوته إلى الحارة، والشوارع المحيطة به. وكان الناظر المعروف بالشدة والحزم، الذى كانت ـ كما تعلمنا فى حصة البلاغة ترتعد له المفاصل، كان الرجل المقدس الذى أبدا ما نطقنا باسمه، وإن أردنا فيما بيننا ذكره همسنا بكنايته الجبروت. كان من لم ننطق باسمه يتوج طوابير الصباح، بإلقاء الرعب فى قلوب رعيته من الأطفال بتحذيرهم من عدم الطاعة والعصيان المؤديين إلى نار الفشل بالرسوب أو جحيم استدعاء أولياء الأمور. أما أنا فكان يتعمد إظهار مهارته فى التحقير والازدراء، بتعليقه اليومى كلما اتخذت مقعدا صار يعد لى خصيصا للجلوس عليه لعزف ما قدر لى عزفه من الألحان التى كان مدرس الموسيقى حينها يبذل الجهد والصبر لتعليمى إياها: صول صول فامى فاصول رى مى، تحيا جمهورية مصر العربية. كان تعليق الناظر اليومى بمجرد رؤيته لى أتخذ مكانى، وكدرس للجميع، بأن الموهبة لا تقلل من حقيقة العبودية، هكذا كل صباح كانت نظرته المعدنية غير الثابتة المزدرية، وجملته التشجيعية: الشيخ قعد.

فى مدرسة شبرا الإعدادية، مازلت أذكر عبور ما كنا نسميه بالقصر وهو المبنى المنفصل الذى يضم حجرات المدرسين، والمدرسين الأوائل، ثم جناح السكرتارية، وصالة وكيل المدرسة، وأخيرا قدس أقداس السيد الناظر. الردهات شبه المظلمة الدافعة للرهبة التى عرفتها فقط فيما بعد فى عمارة المعابد الفرعونية، أو فى محاولات المتاحف فى نقل الإحساس بالهيبة عند عرض آثار الحضارات المنصرمة تحت تأثير الأضواء الخافتة. كان عبورى القصر الملىء بالأسرار والمحفوف بالغموض مفروضا علىّ، وذلك بسبب العود الذى كان علىّ تركه كل صباح حتى نهاية اليوم الدراسى بحجرة الموسيقى الملحقة بالقصر من ناحية فصول التلاميذ. كانت رحلتى اليومية خلال دهاليز القصر بما يحمل من تاريخ منقوش على الجدران والأبواب السرية، لا تقل فى مخيلتى خطورة عن عبورى الحارة بما تحمل من تراث غامض، شعبى أو شفهى.

هكذا، كانت قعدتى على الكرسى لعزف بعض الألحان المحفوظة بالتكرار، بداية تعلقى بكتابة الشعر والقصة القصيرة، وفيما بعد الرواية، وذلك للاستمتاع بالمزيد من التكرار. وكعاشق للحكايات المزهقة الدافعة للنوم، والحلم الجميل، كالشارع الذى يلتهم الحارة، والمرأة التى تختار موضوع دفن رأس زوجها أسفل نخلة يحمرّ بلحها على صوت موسيقى الصباح، ربما اخترت الكتابة لأنى لا أجيد العزف.

رواية السيرة الذاتية

نوال السعداوى

البدايات

منذ علمتنى أمى الحروف عرفت تكوين كلمة ذات معنى هى اسمى، بدأت أكتبها كل يوم، أربعة حروف متشابكة «نوال»، أحببت شكل الاسم ومعناه النوال أو العطاء، ارتبط بى، أصبح جزءا منى، عرفت اسم أمى «زينب» ، كتبته إلى جوار اسمى فوق كراستى الصغيرة، أحببت شكل الاسمين معا ومعناهما كما أحببت نفسى وأمى. أكبر حب فى حياتى منذ ولدت كان لنفسى ولأمى، بعد ذلك يأتى الآخرون، منهم أبى، شطب على اسم أمى، وضع اسمه إلى جوار اسمى، ثم وضع اسم أبيه «السعداوى»، رجل مات قبل أن أولد.

دار فى عقلى السؤال: لماذا يشطب أبى اسم أمى؟ ولدتنى، أرضعتنى، علمتنى الكتابة، ترعانى كل يوم؟! يضع مكانه اسم رجل غريب لم أره فى حياتى، مات قبل أن أولد؟ كرهت اسم الرجل «السعداوى» يلغى اسم أمى من الوجود، سألت أبى عن السبب فقال لى إنها إرادة الله.

كلمة «الله» سمعتها للمرة الأولى فى حياتى من أبى، عرفت أنه يسكن السماء، هو المسؤول عن شطب اسم أمى، لم يكن لى أن أحب من يشطب أمى واسمها زينب، أحبها باسمها، جسمها، شكلها، أصابعها الحانية الدافئة تداعب وجهى كشعاع الشمس، صوتها ينادينى فى الصبح، كل يوم جديد تعلمنى كلمات جديدة.

كانت سعاد تحب المدرسة إلا أنها تكره المدرسين والجلوس ساعات طويلة وراء التخت الخشبى، وحفظ الآيات عن ظهر قلب دون فهم شئ، وإن نسيت كلمة أو أخطأت فى حرف لسعها المدرس بالعصا الخيزران، لم يكن يلسع زميلتها مختارة ابنة المأمور، كانت بليدة لاتحفظ شيئا، لكن المأمور كان عنده عساكر تضرب الناس، وأبوها لم يكن عنده عسكرى واحد.

قرأ أحمد أفندى مذكرات الطفلة سعاد وأعطانى صفرا فى كراسة الإنشاء، بقلمه الأحمر كتب بجوار الصفر «التلميذة فى حاجة إلى تقوية فى اللغة والدين». أخفيت الكراسة فى درج سفلى بغرفتى. كنت أخشى أن تقع فى يد أحد خاصة أبى. كان يهددنى بإخراجى من المدرسة إن لم أحصل على درجات التفوق. كانت المدرسة بالرغم من أحمد أفندى والمدرسين هى الأمل الوحيد أمامى للانعتاق من عبودية المطبخ وجدران البيت الأربعة. كانت الكتابة هى حلم حياتى. لم أر نفسى فى أحلامى طبيبة.، رأيت نفسى كاتبة أو شاعرة أو موسيقية.

منذ هذا الصفر الأحمر تحولت الأحلام إلى كوابيس على شكل دوائر حمراء، ألسنة من اللهب، وتوقفت ذاكرتى عن العمل، أحمد أفندى لم يتوقف عن أن يطلب منا أن نكتب من الذاكرة فى كراسة الإنشاء. أصبحت أعتمد على مصادر أخرى غير الذاكرة، منها كتاب المطالعة الرشيدة، والكتب المقررة فى المدرسة من تأليف رجال مثل العقاد، ومكتبة أبى فى البيت، وكتاب الله الكريم وأحاديث الرسول.

لم تعد الكتابة ممتعة، لكن أحمد أفندى أصبح يعطينى درجات التفوق، أفرح بها وأفخر أمام زميلاتى، ينقلب الفرح فى أعماقى إلى حزن غامض، كأنما فقدت شيئا غاليا، أغلى مما بتره الموس من جسدى، شئ فى الرأس، فى الخيال وليس بين الفخذين.

كان يمكن أن أستمر على هذه الحال لأصبح مثل أغلب النساء، امرأة فاقدة الذاكرة والخيال، وربما أصبحت كاتبة تحصل على الجوائز، لقب كاتبة كبيرة، وزيرة، أو وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى.

إلا أن مذكرات الطفلة سعاد وقعت بالصدفة فى يد أمى. كانت أمى تقرأ وتكتب. جذبها العنوان فقرأت الكراسة كلها. حين عدت من المدرسة رأيتها ترمقنى بعينيها العسليتين يكسوهما بريق، صوتها فى أذنى له رنين الفضة: عندك موهبة يا نوال. كان ذلك فى صيف عام ١٩٤٤. مضى على هذا اليوم نصف قرن وأكثر، لكن صوت أمى يرن فى أذنى كأنما بالأمس، وصورتها أمامى بلحمها ودمها داخل قميص نومها الأبيض المنقوش بالزهور، أراها فى الحلم وأعلم أنها ميتة.

سمعت العبارة ذاتها من أبى بعد أن قرأ كراستى، إلا أن عبارة أمى كانت الأسبق، والأعمق، والأكثر حرارة، ذاكرتها تشبه ذاكرتى، حين ولدتها أمها لم تنطلق الزغاريد، أصبح وجه أبيها كظيما، كان يريدها ذكرا تحمل اسمه واسم أبيه.

كرهت أباها وأمها وجدتها وكل النسوة. لم تشأ أن تكون مثلهن راكدة فى البيت. لم تحلم بالزواج أو فستان الزفاف. كانت تنام وتحلم بأنها تطير فى السماء، تركب الخيل والطائرة. تعزف الموسيقى وتؤلف الألحان. أخرجها أبوها من المدرسة بالعصا. كانت فى السادسة عشرة من عمرها. زوجها لأبى. عاشت حياتها ما بين المطبخ وغرفة النوم . ولدت تسعة من الأطفال ثم ماتت فى ريعان الشباب ويدها فى يدى، اتسعت عيناها لحظة الموت بالدهشة الطفولية كأنما عادت إليها الذاكرة فجأة.

لولا أمى ربما ضاعت حياتى ما بين المطبخ وغرفة النوم. إلا أنها قرأت مذكرات الطفلة سعاد، أرادت أن تنقذ ابنتها بعد أن عجزت عن إنقاذ نفسها، وتعوض فيها أحلامها المجهضة.

٣ ـ مذكرات فتاة غير عادية

كنت فى أول الشباب حين ماتت أمى، مات أبى بعدها بشهور قليلة. قبل أن يموت بأيام قليلة قال لى: أنت مسؤولة عن إخوتك وأخواتك من بعدى. لم يقل هذه العبارة لأخى الأكبر.

أصبحت ربة أسرة كبيرة العدد، أقوم بالدورين الأب والأم، الرجل والمرأة، الإنفاق والرعاية والحنان.

بدأت فى تلك الفترة من شتاء ١٩٥٩ أكتب سيرتى الذاتية تحت عنوان (مذكرات فتاة غير عادية). كنت أشتغل طبيبة جراحة فى مستشفى الصدر بالجيزة، وعيادتى الطبية فى ميدان الجيزة، أتحمل فى البيت مسؤولية لايتحملها الرجال، فى المستشفى والعيادة أعالج الرجال والنساء، أنقذ أرواحهم وأجسادهم من الموت، إلا أن القانون والشرع يرانى نصف رجل، لا أستطيع أن أدلى بشهادة المحكمة كإنسانة كاملة، ليس لى حق الولاية على أخواتى القاصرات، لايمكن لى السفر دون إذن مكتوب من زوجى، يملك حقوقا لا أملكها منها الطلاق، تعدد الزوجات، ما يسمى «قوامة الرجل» على المرأة رغم أننى أتحمل مسؤولية الإنفاق.

رفضت كل هذا. كان معى المنطق والعدل والحق. إلا أن الشرع والدين لم يكونا معى، هنا اصطدمت بالمقدس. بدأت أبحث كيف نشأ هذا المقدس فى التاريخ. وصلت إلى الحضارة المصرية القديمة، كانت الإلهة الأنثى رمز المعرفة والعدل والصحة، الإلهة «سخمت» نقيبة الأطباء فى مصر منذ سبعة آلاف عام، «معات» هى رئيسة القضاء وإلهة العدل، لايمكن للمرأة أن تكون قاضية اليوم.

فى طفولتى سمعت أبى يقول: الجنة تحت أقدام الأمهات، أحد النصوص المقدسة. بعد موت أمى رأيتها فى الحلم تعانى الوحدة والحزن فى حياتها الجديدة بالجنة. كان أبى مخلصا لها طوال حياته، فى الجنة تخلى عن هذا الإخلاص؛ تركها وحيدة وانشغل بالعذراوات والحوريات، يشف بياضهن من تحت الساق، له منهن اثنتان وسبعون حورية، تعود الواحدة منهن عذراء بعد تمزق الغشاء، ليتمزق من جديد كالجلود المحروقة فى النار تتجدد.

كان أبى رقيق الطبع فهل يتحول بعد الموت إلى آلة ذكورية شديدة القسوة والغباء لا عمل لها إلا تمزيق أغشية العذراوات ؟ أمى حكت لى آلامها ليلة الزفاف، هذا الألم تعرفه كل امرأة فكيف تتكرر هذه المأساة كل ليلة؟

ألا تكون النار أفضل للنساء من الجنة ؟ وكيف تتحول أمى إلى عذراء بعد أن ولدت تسعة من العيال؟!

راحت (مذكرات فتاة غير عادية) إلى العدم. لم ينشرها أحد فى مصر أو بيروت. لم يبق منها ضمن أوراقى القديمة إلا قصة قصيرة بعنوان «ليس لها مكان بالجنة» بقيت فى الدرج الخفى خمسة وثلاثين عاما، وافقت على نشرها إحدى المجلات الأسبوعية بمصر بعد الحذف والتعديل عام ١٩٨٩.

أما مذكرات الطفلة سعاد فلم ينشرها أحد. بقيت كامنة فى الدرج أكثر من أربعين عاما، ثم نشرتها عام ١٩٩٠ دار جمعية «تضامن المرأة العربية»، قبل أن تغلقها الحكومة بعام واحد.

٤ ـ مذكرات طبيبة

إنها رواية تأخذ شكل السيرة الذاتية، فيها بعض أجزاء من حياتى، وأجزاء أخرى من حياة زميلاتى الطبيبات وصديقاتى، نشرت الرواية على شكل حلقات فى إحدى المجلات الأسبوعية فى مصر عام ١٩٥٩ بعد الحذف والتعديل، ثم صدرت على شكل كتاب عام ١٩٦٠، نشرته إحدى دور النشر فى مصر بعد الحذف والتعديل أيضا، خرج الكتاب كالطفل المبتور الأعضاء، أو الطفلة يستأصلون بمقص الرقيب أجزاء من جسدها، لم ينشغل النقاد إلا بسؤال واحد: **أهى رواية أم سيرة ذاتية؟ وسؤال آخر كان يشغلهم: ما علاقة الطب بالأدب، كيف أكتب أدبا وأنا طبيبة؟**

مذكرات طبيبة كتبتها بلغة مختلفة عن لغة الأدباء والأطباء؛ لم تندرج تحت العلم أو الفن، وانشغل بعض النقاد باللغة فحسب، هل هى أدبية أم علمية، فصلوا الكلمات عن معناها، فصلوا العلم عن الفن كما فصلوا الطب عن الأدب. وانشغل بعض النقاد بالمعنى فقط، تساءلوا ما معنى ما كتبت ولماذا يخرج عن المفاهيم الموروثة مثل إباحة المحرمات، وقد حكيت عن خادمة صغيرة فى الرابعة عشرة من عمرها جاءت إلى عيادتى تطلب منى إجهاضها. لم يكن للطفلة الحامل سفاحا أن تعود إلى أبيها فى القرية فيقتلها. لقد اغتصبها فى ظلمة الليل سيدها البيه العجوز، وابنه الشاب كان يتدرب على إثبات ذكورته معها، وطردتها سيدتها خوفا من الفضيحة وحماية لرجال العائلة الكريمة، وكتبت فى مذكرات طبيبة أقول كيف لا أنقذ هذه الضحية البريئة والمجتمع يطلق سراح الجانى؟ حين دخلت الطفلة إلى عيادتى تذكرت طفلة تشبهها كانت خادمة فى بيت جدى، طردتها خالتى فهيمة من البيت، أخذتها إلى القطار وعادت دونها، لم أعرف هل قتلها أبوها أم ألقت نفسها فى النيل، كنت صغيرة وعجزت عن إنقاذها، وفتاة أخرى عجزت عن إنقاذها فى القرية وأنا طبيبة بالوحدة الصحية عام ١٩٥٧، رأيتهم ينتشلون جثتها من النيل فى يوم رمادى أغبر، وحين جاءتنى تلك الخادمة إلى عيادتى قررت إنقاذها. كان الإجهاض ممنوعا فى القانون، وفى نقابة الأطباء نقسم عند التخرج القسم الموروث منذ أبقراط: «وألا أجهض حاملا»، وطلبت تغيير القسم، إلغاء هذه العبارة، وأن نستبدل بها عبارة أخرى نقسم بها نحن الأطباء «ألا نستأصل من جسد الطفل أو الطفلة الأنثى أى جزء سليم تحت اسم الختان». ورفض أطباء النقابة طلبى بالإجماع.

كنت كأنما أمشى فى حقل من الألغام، والأطباء فى التاريخ هم ورثة الكهنة الذين آمنوا أن الماء المقدس يشفى الأمراض، والازدواجية فى القوانين هى القاعدة، والعدالة عمياء، فهذا الرجل الكبير الذى اغتصب الفتاة تسقط عنه التهمة ولايعاقب إن تزوجها. هكذا يكافئ القانون الرجل المغتصب بالزواج من البنت التى اغتصبها، ويعطيه القانون الحق فى تطليقها فى أى وقت يشاء ويخرج من الجريمة بريئا طاهر الذيل، أما الفتاة فهى تروح ضحية جريمتين: الاغتصاب والزواج بالرجل الذى اعتدى عليها، ثم الخروج إلى الشارع بعد الطلاق لتمارس البغاء أو تعود إلى الخدمة بالبيوت لتعيش الاغتصاب مرة أخرى.

كانت مهنة الطب تكشف لى أمراض المجتمع، عن مآسى الناس خاصة النساء الفقيرات، وأصبح القلم كالمشرط، والطب كالأدب يسعى نحو الثورة ضد الظلم، ينشد العدل أو الحرية أو الحب أو الجمال أو الفضيلة، وكلها شئ واحد، ينسكب رغم إرادتى فوق الورق على شكل كلمات لم يألفها النقاد، والمعانى أيضا لم يألفوها، لاتتسق مع الموروث أو التراث، لاتدخل ضمن القوالب النقدية، هل هى رواية أو سيرة ذاتية؟ هل تنتمى إلى الأدب الواقعى أو غير الواقعى؟ هل هى أدب نسائى أم غير نسائى ؟ ما علاقة النص بالمنصوص؟ ما مرجعيات النص وما علاقة الذات بالآخر؟ هذا النوع من الأسئلة التى تشغل عقول النقاد.

٥ ـ مذكراتى فى سجن النساء

كتبت هذه السيرة الذاتية فى خريف ١٩٨١ ، على مدى ثلاثة أشهر قضيتها فى سجن النساء بالقناطر الخيرية. فى بلادنا يتمتع رئيس الدولة بقداسة الآلهة، لايمكن أن ينقده أحد إلا بعد موته. وكان رئيس الدولة حينئذ قد أعلن أن الحكم فى بلادنا أصبح ديمقراطيا، وأن المعارضة أصبحت شرعية والنقد مباحا. بدأت أنقد وأنشر رأيى فإذا بى داخل السجن.

تجربة السجن ضرورية للإبداع الأدبى سواء كان رواية أو سيرة ذاتية، شعرا أو نثرا، هذه الفواصل تسقط مع سقوط الفاصل بين الجسد والروح والماضى والحاضر والزمان والمكان.

كنت أخاف السجن قبل أن أدخله. نحن لانخاف السجن ولكننا نخاف المجهول، فإذا أصبح الموت معلوما ربما فقدنا خوفنا منه. تصحو الذاكرة اللاإرادية حين نتحرر من الخوف، حين نخرج من قبضة الحاضر، حين نتخلص من المشاغل اليومية ومشوشات العقل، مثل قراءة الصحف أو متابعة خطب الرؤساء.

فى السجن شعرت بحرية الخروج من قبضة الحياة اليومية ومطالبها، لم أعد مسؤولة عن شئ فى حياتى، أصبحت حياتى فى يد الآخرين، وتفرغت أنا لكتابة سيرتى الذاتية. أصبحت أعيش كأنما خارج الكون، أطل عليه من بعيد دون أن أكون جزءا منه. نحن فى حاجة إلى هذه المسافة لنرى أنفسنا والآخرين.

لم يكن فى الزنزانة ورقة وقلم. كل يوم يأتينا المسؤول البوليسى ويقول مهددا: «الورقة والقلم أخطر من الطبنجة» ، إلا أننى حصلت على قلم صغير، من إحدى الفتيات السجينات فى عنبر الدعارة المجاور لنا، وحصلت على لفة من ورق التواليت من إحدى النساء القاتلات، كنت أكتب فى الليل، وفى النهار أخفى القلم والورق داخل علبة صفيح تحت الأرض. كانت الكراسى من الممنوعات، أجلس فوق قعر صفيحة مقلوبة، وأمامى قعر صفيحة أخرى مقلوبة أجعلها مكتبا. كان الليل طويلا ممدودا إلى مالا نهاية، والقلم يمشى تلقائيا على الورق، تحركه ذاكرتى اللاإرادية، عدت فى الزمان والمكان كما أشاء فى القرية وعمرى خمس سنوات، فى المدينة وعمرى أربعون عاما، جدتى تنهض من قبرها وتمشى أمامى، أمى وأبى أيضا ينهضان من الموت ، زميلاتى فى المدرسة الثانوية وكلية الطب، الأقارب والقريبات، الزوج الأول والثانى أيضا ينهضان من العدم. لم يكن الأول راضياً عن نجاحى فى الطب، كان يغضبه أن تتفوق زوجته عليه ، أما الثانى فلم يكن راضيا عن كتاباتى، وجاءنى فى يوم يقول: «عليك أن تختارى أنا أو كتاباتك»، وقلت «كتاباتى» . موقف غريب لايعيشه الرجل الأديب، وإن جاءته زوجته وقالت: «أنا أو كتاباتك» تصبح الزوجة مجنونة أو شاذة فى نظر الناس، وإذا اختار الرجل الأديب كتاباته فهو إنسان طبيعى مبدع، أما المرأة الأديبة التى تختار كتاباتها فهى غير طبيعية أو شاذة، والمفروض أن تختار زوجها، فهو حياتها، لاحياة للمرأة دون الرجل، تعيش من أجله وتموت من أجله، تخلص له فى الحياة وبعد الموت، أما الرجل فهو يعيش للأعمال الكبرى فى العلم أو الأدب، والمرأة فى حياته تشغل جزءا صغيرا من أجل الترفيه عن العمل، لايخلص لها فى حياته أو بعد موته، يندرج «عدم الإخلاص» تحت بند الرجولة والقانون والشرع.

كانت حياتى عندى أثمن من رجال العالم أجمعين، وحياتى هى أوراقى أكتبها بلغتى وقلمى وعقلى وذاكرتى، أعشق موسيقى الكلمات وعبيرها يشبه الزهور تتفتح فى الصبح، كلمة «زواج» تثير نفورى، تعيد إلى ذاكرتى رائحة المطبخ والبصل والثوم، وقال أحد النقاد عن كلماتى إنها غير طبيعية فالمفروض أن «الأنا العليا»

عند المرأة ناقصة ولايشغلها الأدب أو الثقافة. فى مذكرات السجن تذكرت أحداثا تاريخية هزت الوطن، مثل ثورة ١٩٥٢ ، والمؤتمر الوطنى للقوى الشعبية عام ١٩٦٢ ، وجدت نفسى جالسة مع الرجال فى القاعة الفسيحة، فوق المنصة رئيس الجمهورية من حوله رجال الدولة، إنهم يبحثون عن تعريف للعامل والفلاح، وأنا فى مقعدى أتلفت حولى فى اندهاش، من هو الفلاح؟ السؤال يرن فى أذنى غريبا، منذ ولدت فى القرية وأنا أعرفه، الجلباب الأجرب القديم، الوجه الضامر الممصوص، اليدان المشققتان المحروقتان بالشمس، يأكل الجبن «الحادق » مع المخلل، يبول الدم فى البول منذ الطفولة سمعت جدتى الفلاحة تقول : «البول الأحمر دليل الصحة والعافية».

كل الفلاحين كان بولهم أحمر فى مصر، لم يكن فلاح واحد ينجو من مرض البلهارسيا، إلا أن السؤال كان يرن فى أذنى : من هو الفلاح ؟ الرجال فى الصفوف الأمامية يتبارون للرد أمام رئيس الدولة، فى حضوره يصبح الرجال أكثر أدبا وأكثر رقة، صوتهم يصبح ناعما كأصوات النساء، وجاء دورى للكلام، كنت أجلس فى الصفوف الخلفية ضمن الشباب الصغار المجهولين، كعب حذائى متآكل قديم، وجهوا إلى سؤالا: من هو الفلاح؟ قلت : الفلاح هو الذى بوله أحمر، وقال أحد رجال الصحافة إن مثل هذه الكلمات غير أدبية خاصة فى حضور كبار رجال الدولة، رأيته فيما بعد يركب سيارة طويلة سوداء، بين شفتيه سيجار ضخم، لقد دخل مجلس الشعب ضمن الفلاحين، أما أنا فقد دخل اسمى القائمة السوداء، لم يخرج منها حتى اليوم.

فى مذكرات السجن كانت الأحداث العامة تذوب فى الأحداث الخاصة، لايمكن الفصل بين حياتى العامة وحياتى الخاصة. وهل يتغير الإنسان لمجرد خروجه من باب بيته؟! إلا أن الأحداث الخاصة كانت أكثر حميمية، فهى ترتبط بجسدى وعقلى وغرفة نومى وحياتى وموتى. إن أكبر حدث فى حياتى هو موتى ، أما موت رئيس الجمهورية فهو أقل أهمية، وقال أحد النقاد: هذه كاتبة تكتب عن ذاتها ونشغل بها عن الهموم الوطنية الكبرى، وقال ناقد آخر هذه هى الطبيعة الأنثوية، فالمرأة ذاتية أما الرجل فهو موضوعى.

لم يكن يشغلنى هذا الفاصل المصنوع بين الذات والموضوع، أو الأنا والآخر، أو أدب المرأة وأدب الرجل أو أدب الشرق وأدب الغرب، كنت مشغولة بالتعبير عما يجول فى خاطرى دون تفكير فى العواقب، وأكثر ما يرضينى هو أن تصلنى رسالة من قارئ أو قارئة تقول لى: قرأت مذكراتك فى السجن وتغيرت حياتى.

٦ ـ أوراق حياتى

بدأت هذه السيرة الذاتية فى شتاء عام ١٩٩٣ ، بعد أن تجاوزت الستين عاما من العمر، وأصبحت أعيش المنفى، فى مدينة صغيرة تشبه القرية اسمها «ديرهام» على بعد أكثر من عشرة آلاف ميل من الوطن.

تجربة المنفى تشبه تجربة السجن، التحرر من قيود الزمان والمكان وسقوط كثير من الأقنعة أو المحظورات والمخاوف . أكبر خوف فى حياتنا هو الخوف من الموت. هربت من الموت بعيدا عن الوطن. لقد دخل اسمى ما سمى قائمة الموت ، وهى شئ غامض يزيد غموضا عن القائمة السوداء، إلا أننى رأيت الحراسة المسلحة أمام بيتى فى إحدى الليالى الحارة الغبراء من شهر يونيو ١٩٩٢ ، وبودى جارد يرافقنى أينما ذهبت، واندهشت، كيف تتحمس الحكومة لحماية حياتى ولم يجف مداد قرارها بإغلاق الجمعية التى أنشأتها ومجلتها «نون» ؟! كنت فى ذلك الوقت أكتب رواية طويلة جديدة. شبح الموت طرد الرواية من خيالى. تضاءلت أحداثها إلى جانب الحدث الذى يهدد حياتى. وهل فى حياتنا حدث أهم من موتنا؟!

ربما يكون لموتى فوائد جمة، إلا أن أهم فائدة هى إدراكى قيمة حياتى. فالحياة مثل أى شئ فى حياتنا لاندركها إلا حين نفقدها أو نهدد بفقدانها.

أغلب الناس، خاصة النساء، لايقدمن على كتابة السيرة الذاتية لسبب بسيط هو عدم إدراك قيمة حياتهن. إن حياة الرجل أو المرأة العادية مليئة بالتجارب الثرية، إلا إننا نتربى على احتقار ذواتنا وتجاربنا. منذ الطفولة نفقد الإحساس بقيمة حياتنا، رغم أن كل حياة لها قيمتها وأصالتها وتميزها مثل البصمة وليس منها نسخة أخرى.

إن حياة الإنسان فى بلادنا رخيصة، خاصة إذا كان فلاحا فقيرا ليس عضوا فى الطبقة الحاكمة، أما المرأة الفقيرة فإن قيمتها تهبط إلى نصف قيمة الرجل الفقير من طبقتها، وإن كانت هذه المرأة زوجته فإن قيمتها تهبط إلى الثمن حسب الميراث فى الشرع.

فى المنفى أصبحت أستاذة للإبداع الأدبى فى جامعة ديوك فى ولاية نورث كارولينا، على الشاطئ الشرقى الجنوبى للمحيط الأطلنطى بأمريكا الشمالية ، وأنا لا أحب التدريس أو المدرسين ، كنت أطلب من الطلبة والطالبات أن يكتبوا عن طفولتهم، مع الكتابة تنمو الذاكرة فى أول العام كان بعضهم لايكتب شيئا . إحدى الطالبات وهى أمريكية قالت إنها لاتذكر شيئاً مهماً فى طفولتها وليس فى حياتها شئ يستحق الكتابة . فى نهاية العام كتبت هذه الشابة وعمرها عشرون عاما قطعة أدبية من السيرة الذاتية. تذكرت أنها فى السادسة من عمرها تعرضت لحادث اغتصاب ليلة الكريسماس، وارتبط مولد المسيح فى ذاكرتها بحادث الاغتصاب الجنسى إلا أن الفاعل ظل مجهولا، فى الليل حين تنام يأتيها على شكل رجل له لحية طويلة يشبه بابا نويل ولم تعرف ما الهدية، إلا أنه يهمس فى أذنها بصوت رقيق: سوف تحملين بالمسيح ليكون هو ابن الله الذى ينقذ العالم من الظلم!

قرأت هذه القطعة على الطلبة والطالبات فى نهاية العام، وتشجع الجميع. لم يعد الاغتصاب فى الطفولة مبعث خزى أو عار، إنه حدث عام، يحدث لأغلب الأطفال ذكورا وإناثا، وكان فى الفصل طلبة وطالبات من القارات الخمس من آسيا وأفريقيا وأوروبا وأستراليا والأمريكتين، بالرغم من اختلاف الأديان واللغات والثقافات فإن المحظورات الدينية والجنسية فى الطفولة متشابهة، ينسى الأطفال حوادث طفولتهم، ظاهرة تسمى فى الطب «فقدان الذاكرة عند الأطفال» أو «Children's Amnesia» باللغة الإنجليزية الطبية.

ترتبط عملية الإبداع بنمو الذاكرة، يكتشف كل إنسان كنوز الحياة، وبدأت هذه اللحظات المضيئة تومض فى حياتى وأنا فى المنفى البعيد، مثل النجوم التى انطفأت وماتت منذ ملايين السنين، مع ذلك يصلنا ضوؤها ونراها بعيوننا فى السماء متألقة فى الليالى غير القمرية.

وعاش معى المنفى زوجى الدكتور شريف حتاتة، وهو أديب مبدع فى الطب والأدب والسياسة. لهذا السبب قضى من حياته خمسة عشر عاما فى السجن وأعواما أخرى فى المنفى، كنا نمشى معا على العشب الأخضر على شاطئ الأطلنطى، تعود إلينا رائحة العشب فى الوطن على ضفاف النيل، فنستشعر الحنين إلى الوطن والأهل، تبرز من الماضى حياتنا السابقة وتلتحم بالحاضر فى نسيج واحد.

تربط السيرة الذاتية بين الخيال والواقع والحلم والحقيقة فى سياق ينساب تلقائيا مع نمو الذاكرة اللاإرادية. إلا أن الخيال فى بلادنا يرسف فى القيود، خاصة الخيال الأدبى العلمى أو الخيال المادى غير المنفصل عن

الواقع. لايشجع فى بلادنا إلا الخيال الخرافى النابع من الأوهام أو الإيمان بأشياء لا وجود لها مثل العفاريت والشياطين.

ربما تكون السيرة الذاتية أكثر صدقا من الرواية، أو أكثر فنا وإبداعا، لأنها تكشف عن الذات بمثل ما تكشف عن الآخر. كتبت الجزء الأول والثانى من (أوراق حياتى) فى خمس سنوات خارج الوطن. كان القلم فى يدى مثل المشرط يكشف عما تحت الجلد، تحت العضل، يصل إلى جذور الأجزاء المبتورة من الجسد أو العقل أو الذاكرة، ثم يحلق بى فى السماء السابعة لأرى أشياء لم أكن أراها وأنا أمشى فوق الأرض.

تضاءلت كنوز الأرض والسماء إلى جوار ما أكتب فى (أوراق حياتى). غمرنى فرح لم أشعر به منذ كنت فى السابعة من عمرى. أفرد ذراعىّ وأتمطى، أحتضن الكون وأمشى فى غابة ديوك بين سيقان الأشجار، وشعاع يلامس وجهى دافئا حانيا كأصابع أمى وأنا فى الخامسة من العمر.

إن أسهل وأصعب الكتابات هى السيرة الذاتية، هى السهل الممتنع، هى بديهيات الحياة نعرفها فى الطفولة ثم نفقدها بالتدريج مع التعليم والإيمان بأن الروح يمكن أن تنفصل عن الجسد، نتخبط فى شبابنا وكهولتنا مع الثنائيات المفروضة علينا منذ نشوء العبودية.

رغم كل القيود يظل الإنسان المبدع أو الإنسانة المبدعة قادرة على الإمساك بذاكرتها المفقودة، فلا شئ ينتهى تماما طالما أن الإنسان حى، والطفلة أو الطفل لايموت أبدا داخلنا، ويمكن فى أواخر عمرنا أن نسمع فى أعماقنا العميقة صوت عقولنا الحبيسة، هذا الصوت الذى لم ينقطع أبدا عن الهمس لنا، فالذاكرة لاتموت كليا، تظل فى مكان ما داخل خلايا العقل، ومن هنا تنشأ الرغبة الملحة فى كتابة السيرة الذاتية، فهى ليست إلا محاولة لاستعادة ذكائنا الفطرى حين كنا فى السابعة من العمر.

وتنبع متعة الكتابة من هذا الإحساس الجديد، أننا وحدة كاملة مع أجسامنا وعقولنا وأرواحنا، نعيش الطفولة مع شبابنا، مع كهولتنا، يلتحم الحاضر بالماضى والزمان بالمكان مع وجودنا هنا والآن فى هذه اللحظة الممدودة إلى الأبد.



أسئلة صعبة

هالة البدرى

لماذا أكتب ؟

أكتب لأعرف نفسى والعالم. ولأنها محاولة للمعرفة، فإن شهادتى أيضا هى محاولة لإجابة غير يقينية عن بعض الأسئلة؛ ذلك أننى مع الكتابة غارقة فى منطقة بين الوعى واللاوعى، بين الفطرة والتجربة، بين الغفلة والانتباه، بين فتنة عالمى ونشوة أحاسيسى وأنا أغزل الرواية والموسى الحادة الذى يبتر ويعيد التشكيل.

ولنعد إلى السؤال عن دوافع كتابة رواية: هل هى أفكار أم شخصيات؟ مواقف أم مشاعر؟ أم هى هذا كله مجتمعا؟ وما الذى يجعلنى أنتقى من هذا السيل المنهمر حولى ما أعبر عنه؟

ـ شخصياتى: هل هى حقيقية أم وهمية؟ وهل تخلق من عدم، وما مقدار الحقيقة فيها؟

ـ الكتابة: هل هى عفوية أم مخطط لها وإلى أى حد؟ وهل تنتهى الكتابة التى تبدأ بالتخطيط إلى ما بدأت منه أم أنها تفتح السبيل لنمو آخر؟

ـ متى يولد الشكل؟ مع الفكرة الأولية للعمل، أم يصاحب نمو الرواية وتطورها؟ هل هو تجريبى يبدأ بعد أن تنتهى المسودة الأولى على سبيل المثال، فيقترح أكثر من شكل وبنية ويتم تركيب الرواية على أساسه ثم يختار من بينها؟

ـ ما معنى خصوصية الكتابة، و م تنشأ؟ وهل تنسحب على كل أعمال الكاتب أم أن الخصوصية يفرضها كل عمل على حدة؟

ـ هل استعرت من تجربتى الخاصة شيئا أم استعرت تجارب الآخرين؟ وهل كانت تجارب الآخرين مجرد أقنعة لتجربتى ذاتها؟

ـ ما الذى أخشاه فى الكتابة؟ وماذا عن الرقيب الداخلى؛ متى أراه؟ ومتى أتجاهله؟ هل أخافه؟ وهل يتخفى عنى فأصدق أننى قتلته؟

ـ ولأننى أؤمن بأن الكاتب صاحب رسالة، وعليه أن يجيد توصيلها، فما طبيعة علاقتى بالقارئ؟ هل هى منفصلة عن الكتابة أم متصلة، ومتى أرى القارئ أو أتذكره أثناء الكتابة؟

هذه أيضا محاولة للمعرفة.

منذ أدركت وجودى وعيناى معلقتان نحو السماء تستطلعان إجابة سؤال كبير عن معنى الحياة/ الفناء، وقد اعتقدت يوما أن الكتابة هى طريقى إلى المعرفة، لكننى كلما توغلت فيها اكتشفت أنها سؤال متصل يسعى إلى الاشتباك مع أسئلة أخرى كثيرة تبدو إجاباتها كسراب.

ولأن السماء التى تطلعت إليها لم تكن لوحة صماء، فقد تمددت أمامى كوحش خرافى و أومأت السحب لى أن أنتبه إلى الأفق الذى تلاعب بخيالى وخلق من حركتها آلاف الصور، وسرعان ما ظهر فيها أشخاص تحدثوا معى واقتربوا منى فعرفتهم وعرفونى، واستمتعت باللعب معهم، وكنت فى ذلك الوقت من الصبا أعشق السباحة فانتهزت الفرصة للانفراد بنفسى والبحر فى مكان ناء بعيد عن البشر، وتركت الموج يحملنى ممددة على ظهرى، وانشغلت بتركيب صورة وراء صورة حتى أكون حكاية سرعان ما أمحوها بضربة ساعد فى الماء ثم أعيد تشكيلها من جديد، حتى كادت هذه المتعة التى سلبت عقلى أن تودى بى إلى التهلكة فقد نسيت نفسى فوق الأمواج لساعات، ولا أعرف إن كنت قد استغرقت فى حكاياتى حتى نمت أم لا؛ إذ تنبهت على أصوات زمجرة مخيفة واكتشفت أننى فى طريقى لألقى حتفى فوق صخور لا أعرفها فى مكان لا أعرفه. جاهدت ضد التيار لأحيا وتعلمت بعدها أن أصنع حكاياتى وأنا منتبهة. هكذا، بدأت قصتى مع تكوين عالم سرعان ما ساعدت أحداث حرب الاستنزاف التى رمتنى أمواجها على صخرة الواقع على نقلها إلى الورق فى أول قصة لى عن استشهاد عبد المنعم رياض وإلى محاولاتى الأولى فى طرح الأسئلة واكتشاف الوعى.

ومع الوقت، عرفت أن الكاتب مهما عرف من بشر هو إنسان وحيد وحدة من نوع خاص، لهذا هو يحتاج إلى عالم آخر ثرى يتخيله ويعيد صياغته، عالم يعرفه أكثر مما يعرف البشر الذين يعيشون فيه.

اخترت موضوع روايتى الأولى عن عالم عرفته وأحببته هو عالم الرياضة، ولأن الكتابة عن الرياضة غير مطروقة وكانت روايتى الأولى (السباحة فى قمقم) هى رواية النمو والاكتشاف، فريق من أبطال السباحة مختال ببطولاته يتصور أن حدود العالم هى بين أسوار النادى، ثم تأتى حرب أكتوبر لتضعه فى مواجهة أبطال من نوع آخر خرجوا من طمى الأرض.

أما روايتى (منتهى)، فقد دفعنى إلى كتابتها إدراكى حجم التغيير الذى حدث لقريتى أثناء غيابى عنها بالعمل خمس سنوات فى بغداد. قررت أن أكتب لأعرف كيف ينقلب حال البشر فى زمن بسيط كهذا، وبحماس شديد تكونت رواية بعنوان (بيض من خشب) تحكى انتقال الفلاحين من عالم الاشتراكية ـ حسب فهمى آنذاك ـ والجمعيات التعاونية الزراعية إلى عالم رأس المال، وفوجئت بعد انتهاء مسودتى الأولى أن العمل

طرح أفكاراً بعيدة عما أؤمن به، وطرحت الرواية بالتالى علىّ سؤالا حول مدى معرفتنا بأنفسنا وحول ما تكشفه الكتابة من حقيقة إيماننا بالمبادئ والأفكار التى نظن أنها لا تتزعزع فتكشف الكتابة عن كونها مجرد ساتر.

فماذا فعلت بروايتى تلك؟ وهل تركتُ شخوصى تنعم بحريتها وتمردها، وآرائها المختلفة عنى ذاك الوقت؟

أعترف أننى احترت كثيرا ودرت فى دوائر مغلقة لسنوات حتى استجمعت شجاعتى وسددت أول سهم إلى مسلماتى وقررت أن أكتب ما أشعر به، لأن ما أشعر به لا يلغى تفكيرى، بل هو واجهة لمنظومة عقلى الباطن ولوعيى وخبرتى بالحياة ومشاعرى، وهذا هو الشئ الذى نسميه الحاسة السادسة أو الاستشراف.

لم تظهر روايتى تلك لأسباب أخرى، ولكننى كنت بسببها قد عرفت طريقى لمعرفة هذا التغيير الذى حدث فى قريتى وفى مصر أيضا، وتخلقت روايتى (منتهى) بعد عشر سنوات مضنية وثلاث غيرها فى الصياغة.

أما (ليس الآن) فصدقونى زادتنى معرفتى بالقرية وتاريخ مصر المعاصر تخبطا. ولم تـقدم لوعيـى سوى مزيد من الأسئلة رحت أطرحها على نفسى وأنا أغازل أحداث السنوات اللاحقة ـ توقفت (منتهى) عند ١٩٥٤ ـ والمفاهيم والأحاسيس التى تتساقط من البشر وهم يحكون عن ذواتهم وأكتب أشياء كثيرة حتى أصبحت الكتابة مثل سراب يغوينى ويهرب.

ركام من الأوراق خلال سنوات ثم شعرت أن به شيئا يبرق لا أعرف لماذا صدقته. من هنا، بدأت كتابة الرواية، ومعها عرفت شخصياتى، وغزلتها بصبر من عدم وأمدتنى ذاكرتى العجيبة بأحداث ومواقف لا أتذكر أسماء أصحابها، وربما لا أعرف عنهم أكثر من ملاحظة عابرة بقيت فى بئرى الداخلى الذى يمدنى بها قطرة قطرة وقت اللزوم.

وبدأت أكون محمود بطل الرواية. كنت فى حاجة إلى شخصية معقدة غنية عملية وحالمة، جامحة وثابتة فى الوقت ذاته، فيها من التأمل والتصوف الكثير، يمدنى بحثها عن نفسها بمستويات من الوعى واللاوعى الشعبى، باختصار كنت فى حاجة إلى بطل داخل النظم يستخدم الآليات السائدة ويعرف قيمتها الحقيقية دون خداع لكنه قادر على الاحتجاج عليها والتمرد إذا ما لزم الأمر، وهذا ما حدث. وقد استعنت فى تشكيله بالمخيلة الشعبية عن الأبطال وأمدنى التراث بشحنة هائلة أرى أنها لم تستكشف بعد، ولم أجد فى هذا تناقضا مع واقعية الإنسان المعاصر الذى أحركه. بل على العكس ساعدنى مزج التراث الشعبى بالفانتازيا بالواقعية فى شخصية محمود على تعدد الدلالات وتنوعها فى العمل كله.

ونأتى إلى سؤال آخر. الكتابة هل هى عفوية أم مخطط لها وإلى أى حد؟ وهل تنتهى الكتابة التى بدأت بالتخطيط إلى ما بدأت منه، ويجرنا هذا بالطبع للحديث عن الشكل كيف يتكون ومتى؟

فى روايتى الأولى لم أخطط لأى شئ، تدفقت الكتابة وتركتها. أما فى (منتهى) فقد كونت ملفات لكل شخصية وخططت للبناء وكتبت كل الأفكار التى أريد أن أقولها، ثم تركت كل شئ جانبا وبدأت أكتب أحداثا أخرى وكونتها فى وحدات مثل الأرابيسك، وأعدت تركيب هذه الوحدات فى خمسة أشكال بنية مختلفة. كانت تستدعى عملية المونتاج هذه اختصار شخصيات وإعادة كتابة ما أسميته بالمفصلات التى تلحم أجزاء الرواية معا، حتى وجدت شكلا استرحت إليه، ساعتها عدت إلى كتابة الرواية، وكأن ما فعلته خلال سنوات هو الإعداد لمادة خام أولية لا غير.

وحين بدأت فى (ليس الآن) كنت قد حقنت نفسى بمصل ضد رعب المحاولات ودخلت إلى عالمها وأنا أعرف السنوات التى تنتظرنى، ولهذا كان العمل فى تخطيطها أشبه بفريقين يلعبان بمكر؛ كلٌ مراوغ ويحتفظ بأسراره، أنا أحتفظ بما هو آت ولا أريد أن أسفر عنه كتابة وأكتب كل حدث حتى ينتهى تماما، ثم أنتقل إلى غيره، والرواية تتكون وتفاجئنى بضربة قاضية تغير مما كتبته من قبل وما خططته سرا فيظهر على الورق شئ آخر.

من منا الذى يمتلك أوراق اللعب، لست أدرى أنا أم هى. هى بشخوصها وأماكن حركتها وزمانها الذى يفرض وجوده فى لحظة ويختفى فى لحظة أخرى.

لقد استمتعت بهذه اللعبة أكثر مما استمتعت بأى شئ فى حياتى. وصدقت داخليا أننى لست فى حاجة إلى تركيب خاص، أعطيت لها الأمان فكونت هيكلها بنفسها وتركتنى أحاور الشخصيات التى ولدت صغيرة هشة فتعملقت مع الأيام حتى فاجأنى طفلى أبكى استشهاد أحد الأبناء لحظة أن كتبت موته وكأننى تلقيت الخبر حالا.

باختصار، العفوية موجودة داخل التخطيط، ذلك أن كل ما يهدم يخطط لغيره طالما أن الكتابة مازالت مفتوحة والتخطيط فى معظم الأحيان مجرد تكئة للكتابة أنساه بعدها تماما وأترك نفسى على سجيتها.

وحين يشتد العمل فى الرواية ويراوغنى شكلها من بعيد أنتظر لحظة التنوير التى لا أعرف من أين تأتى لكى تكشف لى طريقى، وساعتها تختفى هالة الضعيفة أمام شخوصها ولغتها ودقائق التفاصيل التى تستمتع بكتابتها، وأرى ماردا باردا حادا وقاسيا قد خرج منها ليفتك بكل شئ، يبتر مناطق حميمة كنت أظنها هى قلب العمل وجوهره، ويضيف أشياء لا أحس بأى ارتباط عاطفى بها، ويغير مصائر بضربة سيف، ويحفر الطريق الباقى لكى يصب فيه العمل كله ولا أناقش شيئا واحدا بعد هذه اللحظة، ولا ألتفت ورائى، وبعد أن أنتهى من المذبحة، كما أسميها، أشعر براحة كأن المقص قد قطع الحبل السرى بيننا ووهبها الحياة.

تنقلنا هذه الإجابة المختصرة جدا إلى سؤال عما أخشاه فى الكتابة؛ عن الرقيب الداخلى، متى أراه ومتى أتجاهله، هل أخافه؟ وهل يتخفى عنى فأصدق أننى قتلته؟

أعترف أن المسكوت عنه فى الحياة، ما نتواطأ على إغفاله ونتعامل معه باعتباره غير موجود، هو أحد المناطق التى أهوى اللعب فى مضمارها سواء كان المسكوت عنه خارجيا فى حركة المجتمع أو داخليا فى الذات نفسها، فهو منطقة غنية جديرة بمتابعة الخيوط والغوص فى الأعماق حتى لو عجزت اللغة لطول ما عانت من قلة الاستخدام للتعبير عن هذا المختفى.

منطقة تحتاج فى الغالب إلى نحت لغوى خاص ليعبر عما نفاجئه بالضوء. والمسكوت عنه هو الحافز الأول لظهور الرقيب الداخلى، ولقد عانيت من هذا الرقيب فى روايتى (ليس الآن) بسبب موضوعها الشائك، ضابط لا يقبل توقف الحرب.

فقد سألت نفسى وأنا أبدأها ماذا سأفعل مع آلاف المحاذير التى يلقيها هذا الرقيب أمامى وأنا أفكر،.. أعترف أننى أجبت ببطولة سأزيحه من طريقى. الكتابة هى فعل الحرية الوحيد الذى أمارسه، كيف أهدر حريتى بيدى؟ لكن الخوف كان يفاجئنى وأنا أقود السيارة والحرارة والضجر يذهبان بأعصابى فأكاد أجن لأن لا شئ يقهره ولا حتى ضغطى على البنزين وارتطامى بخط السير معا.. اختار، إذن، أسوأ الأوقات للانفراد بى وأكثرها

ضعفا، وحين أكون بعيدة عن الورقة والقلم، لأنهما كانا السلاح الوحيد الذى حاربته به واستطعت بعد جهد أن أقهره وأرضى عما كتبت، لكننى أحيانا ما أسأل نفسى هل حقا أزحته أم أننى أسكنته الأعماق فراح يعيد ترتيب الأشياء قبل أنَ تصل إلى الوعى، سؤال لا أهرب منه ولست خائفة من الرد عليه لإن إجابته الوحيدة هى إما أن أفتك به أو يفتك بى، فأنا لا أؤمن بالوسط ولا بأعشار الأشياء.

بالطبع، هناك أسئلة معلقة طرحتها فى هذه الشهادة دون أن يتسع الوقت للإجابة عنها، رغم أننى أعترف أننى سأغيّر إجاباتى هذه كلها بعد قليل. فلا شئ فى هذه الإجابات يقينياً ولا شئ ثابتاً.



النكبة والرواية

يحيى يخلف

نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ حدث هزّ المنطقة بأسرها، والنكبة أثرت فى الواقع العربى، ويمكن القول إن كل التغييرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية كانت صدى لذلك الحدث الزلزال الذى أحدث صدمة للأمة من محيطها إلى خليجها، وحرب فلسطين عام ١٩٤٨ والانكسار العربى فى مواجهة المشروع الاستيطانى الصهيونى، كانت الدوافع الرئيسية للثورات والانقلابات العسكرية التى شكلت تمرداً على الواقع الفاسد، ابتداء من ثورة يوليو بقيادة عبدالناصر إلى الانقلابات العسكرية والثورات فى سورية والعراق، إلى اندلاع الثورة الفلسطينية المسلحة عام ١٩٦٥.

انعكس هذا الحدث على الثقافة العربية من خلال الإحساس بضرورة التغيير، ومن هنا كانت الدعوات إلى التجديد والحداثة والديمقراطية صدى لتلك الهزات السياسية والاجتماعية التى أسفرت عن حدث النكبة، فالمثقف العربى اعتبر أن النكبة ناجمة عن التخلف العربى، واعتبر أن مساهمته فى الرد على الهزيمة يمكن أن تتحقق من خلال مشروع ثقافى نهضوى، يدعو إلى التجديد والتغيير، وإلى حرية التعبير وانتزاع الديمقراطية والحريات العامة واحترام حقوق الإنسان.

قليلة هى الأعمال التى تحدثت مباشرة عن نكبة ٤٨، أعنى قليلة هى الأعمال التى عاشت فى الذاكرة وساهمت فى صياغة الوجدان.. لقد كتب الكثير من القصائد والقصص وكتب عدد أقل من الروايات حول النكبة، لكن الكثير من تلك الأعمال لم تتوفر له الخصائص الفنية واتسم بنبرة الخطابة والوعظ، ولم يبق من

شعر الخمسينيات الذى كتب عن نكبة فلسطين شئ يذكر، لأن معظم قصائد تلك المرحلة كتبت على الماء، وجرفها تيار الحياة المتدفق.

حفظ العالم من حرب ٤٨ الرواية الإسرائيلية، فقد جندت الدوائر الصهيونية فى العالم الرواية والسينما والموسيقى والفن التشكيلى والدعاية المباشرة لتقديم الرواية الإسرائيلية عما حدث. . عشرات الروايات الإسرائيلية كتبت بعد حرب ٤٨ ترجمت إلى مختلف اللغات الحية وبيعت فى أفخم المكتبات، كما بيعت على أرصفة القطارات، وردهات المطارات.. وتحول معظم تلك الروايات إلى أشرطة سينمائية ومن بينها رواية ليون أوريس الشهيرة (أكسودس ـ الخروج) التى شكلت مرجعية الذاكرة الغربية عن الشرق الأوسط لسنوات طويلة. وسعت الدوائر الصهيونية فى الستينيات إلى إبراز الأدب الصهيونى بوصفه ظاهرة أدبية عالمية، وتمكنت من دفع شاموئيل عجنون للفوز بجائزة نوبل.

واليوم، وبعد مرور خمسين عاما على نكبة الشعب الفلسطينى، يحتفل الإسرائيليون فى الوقت نفسه بمناسبة مرور خمسين عاما على قيام الكيان الصهيونى، وأطلقوا بهذه المناسبة برنامج احتفالات واسعة تقام داخل إسرائيل، وفى معظم بلدان العالم يقف العالم هذه الأيام أمام روايتين: الرواية الفلسطينية والرواية الإسرائيلية.

وعلى الرغم من توفر الإمكانات والقدرات والوسائل الضخمة للرواية الإسرائيلية التى تتكئ على رواية الإبادة النازية لليهود، رواية المحرقة وأفران الغاز لكى تسوغ وتمرر احتلالها للأراضى الفلسطينية، وهى الرواية التى تتعرض الآن للاهتزاز من خلال محاكمة المفكر الفرنسى روجيه جارودى، على الرغم من توفر وسائل الإعلام، وخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية للرواية الإسرائيلية فإن الرواية الفلسطينية التى يرويها كفاح الشعب الفلسطينى المتواصل استطاعت أن تدحض مقولة الإسرائيليين أن فلسطين أرض بلا شعب، وأن ترسم فلسطين الأرض والشعب على خارطة الوضع الدولى، وأن تجد لها صدى فى عمق الرأى العام العالمى.

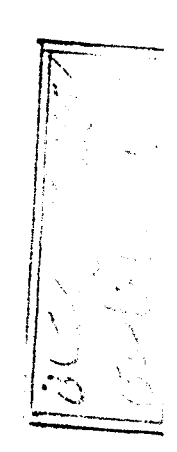
واليوم، ونحن نتحدث عن ذكرى النكبة، نتساءل: لماذا لم يجد ذلك الحدث تعبيرا له فى الرواية السردية العربية؟ ولماذا لم يكتب الروائيون الفلسطينيون وقائع ذلك الحدث الذى انعكس على مختلف أوجه الحياة الفلسطينية والعربية؟!!

لا أتحدث هنا عن استثناءات قليلة، ولذلك يجب أن ندرس هذه الظاهرة ودلالاتها. ولست فى موقع الباحث عن إجابات فى هذا السياق، ولكن إثارة السؤال مسألة تستحق البحث والدراسة. لقد هزنى من الأعماق صدور رواية عربية عن نكبة ٤٨، هى رواية (باب الشمس) للروائى إلياس خورى، وأنا أوجّه له التحية والشكر من على هذا المنبر، أشكره على هذا الوفاء، وعلى منحنا هذا الحب الرائع، هذا الحب الذى يؤكد أن القضية الفلسطينية على الرغم من كل ما لحق بها مازالت مقدسة.

وأعرف كم هى معذبة الكتابة عن أحداث ٤٨ المأساوية ، فقد كتبت روايتى عن نكبة ٤٨ أو عن حرب ٤٨ منذ سنوات.. رواية (بحيرة وراء الريح) التى صدرت طبعتها الأولى عن دار الآداب فى بيروت، وطبعتها الثانية عن دار الفاروق بنابلس عام ١٩٩٦، وطبعتها الثالثة عن دار الأسوار فى عكا عام ١٩٩٧.

نكبة ٤٨ منعطف فى تاريخ المنطقة ومنعطف فى تاريخنا الشخصى، فأنا من أسرة فلسطينية كانت تعيش فى قرية سمخ على الشاطئ الجنوبى لبحيرة طبرية.. وقد فتحت عينى على أحاديث الأهل الحزينة بعد شردهم احتلال الإسرائيليين لقريتنا عام ٤٨، وحفظت عن ظهر قلب روايتهم لأحداث النكبة.

حتى قبل أن أتعلم الكتابة والقراءة، مدرسة الأهل كانت هى مدرستى الأولى، فحفظت منذ الطفولة المبكرة رواية الخروج القسرى، وقصص الأبطال الذين باعوا أساور نسائهم ليبتاعوا البنادق، وسيرة البحيرة وأمواجها وأسماكها والطيور التى تحلّق فوقها والنباتات التى تنمو على حوافها وحفظت عن ظهر قلب تضاريس القرية وبيوتها، وخط سكة الحديد الذى يحمل القطارات الذاهبة إلى دمشق أو العائدة إلى حيفا. حفظت عن ظهر قلب كل الأغانى والمواويل والحكايات الخرافية التى كان يزخر بها موروثنا الشعبى.



لكننى لم أكتب عن تلك الأحداث إلا فى وقت متأخر، وأعترف أننى ترددت كثيراً قبل أن أكتب الرواية، فما حدث أكبر من أن تقوله عشرات الصفحات، ما حدث يحتاج لنص يغطى السماوات والأرض، وقد عاتبنى بعض الأصدقاء عندما كتبت روايتى الأولى عام ٧٦ (نجران تحت الصفر).. كيف أكتب رواية تدور أحداثها فى اليمن والسعودية، ولا أكتب رواية تدور أحداثها فى فلسطين. وكنت أجيبهم بأننى أؤمن بترابط الهمّ الوطنى بالهم القومى وأن انتصار حركة التحرر العربية فى قطر من الأقطار هو انتصار لحركة التحرر الفلسطينية. ولذلك عندما كتبت (نجران تحت الصفر) لم أبتعد أبدا عن فلسطين.

مهما يكن من أمر، فقد كانت تجربتى فى كتابة رواية عن النكبة (بحيرة وراء الريح) تجربة شاقة وصعبة.. أمضيت عاماً كاملاً فى جمع مادة تاريخية عن وقائع تلك الأيام، سجلت روايات شفوية من كبار السن الذين عاشوا تلك التجربة، وجمعت أقوال والدتى، وشقيقى الأكبر وبعض أبناء القرية الذين مازالوا يعيشون فى ديار الغربة والشتات..

كما عدت إلى كتب التاريخ، لألتقط رواية، أو لأدقق فى معلومة، ومن خلال مطالعاتى، وجدت أن المصادر الفلسطينية والعربية عن حرب ٤٨ شحيحة وقليلة وغير موثقة، إذ لم أعثر أبدا على رواية تاريخية متخصصة، وكل ما وجدته ذكريات ويوميات وتسجيل يفتقر إلى الدقة، ومن المؤسف أننى عثرت على رواية إسرائيلية كاملة لحرب فلسطين عام ٤٨، رواية إسرائيلية رسمية للأحداث التى وقعت على مختلف جبهات القتال عام ٤٨ كما ينقلها (فرع التاريخ فى الأركان العامة الإسرائيلية)، وهى رواية مكتوبة من وجهة نظر العدو، ولذلك فهى مليئة بالتزوير والكذب والتشويه. وقد ترجمتها ونقلتها إلى العربية مؤسسة الدراسات الفلسطينية التى رأت أن تضعها بين أيدى الباحثين والدارسين العرب لكى (يخضعوها للبحث ويستخلصوا منها العبر). وبعد أن فرغت من جمع المادة الأولية لروايتى، بدأت الكتابة الشاقة، كان الخوض فى أحداث تعود إلى خمسة عقود خلت أشبه بمغامرة غير مأمونة العواقب، خاصة أننى أكتب رواية فنية، لارواية وثائقية تسجيلية. ودون تخطيط أو تصميم، وجدت الكتابة تحفر مجراها من جديد بتلقائية، وجدت المادة التى جمعتها توظف نفسها داخل السطور دون تدخل قسرى منى.

أمضيت عامين كاملين فى كتابة الرواية، لم أكتب خلالهما فى الرواية بانتظام، إذ كانت تشغلنى كالعادة المهام اليومية التى تثخننى بالتعب والإرهاق، والانصراف لمواجهة المستجدات اليومية التى نواجهها نحن الذين

نعمل فى مواقع ثقافية فى منظمة التحرير الفلسطينية، لقد كان التفرغ للكتابة ـ وما زال ـ أحد أبرز أحلامى. وهو حلم بعيد المنال كما يبدو..

مهما يكن من أمر كنت أكتب وأتوقف، ثم أكتب وأتوقف، ثم أعيد صياغة ما كتبت من جديد وأواصل الكتابة.. وكان إعادة إنتاج أحداث تلك المرحلة، تعيد الألم والشجن والأسى بل إننى، وأنا أكتب بعض الفصول كانت تنتابنى حالة اكتئاب، فما أقسى تلك المظلمة التاريخية التى وقعت على أبناء شعبنا. وما أبشع هذا التهجير والنفى والاقتلاع الذى بدد هويتنا السياسية وأضاع ملامح شخصيتنا الوطنية لسنوات طويلة.

ضاعت فلسطين عام ٤٨ بسبب التخلف وتآمر المستعمرين، وبسبب خيانة الحكام، ضاعت بأبخس الأسعار ، وأصبح يتعين علينا أن نستردها بثمن باهظ. حاولت أثناء الكتابة أن أعطى العناية والاهتمام للجانب الإنسانى من شخصيات أبطال الرواية الذين ينتمون لمختلف الجنسيات العربية، والذين تطوعوا فى جيش الإنقاذ من أجل إنقاذ فلسطين، وأحسب أننى كنت أحاول أن أنصف تضحيات أبناء الأمة العربية الذين استشهدوا وتعذبوا من أجل فلسطين. حرصت على المحافظة على مفردات ومناخ تلك اللحظة التاريخية، وحرصت على الإيجاز فى السرد، والتركيز على ما هو أساسى وجوهرى من الفكرة، وحاولت أن أسقط شيئاً من الواقع من خلال الحديث عن مرحلة سابقة، لكيلا تتكرر المأساة.

صدرت الرواية عام ١٩٩٢ عن دار الآداب فى بيروت، وكتب عنها العديد من الدراسات والمراجعات، وحظيت باهتمام الأوساط الأدبية العربية، وقد كان ذلك مكافأتى الحقيقية. و(بحيرة وراء الريح) هى الجزء الأول من عمل كبير أعكف على إتمامه، وقد أوشكت على الانتهاء من جزئها الثانى الذى سأدفع به إلى المطبعة مطلع الصيف القادم.

(بحيرة وراء الريح) هى شهادتى كمواطن عربى فلسطينى عن نكبة عام ٤٨ التى شرعت بعض الأوساط الثقافية الفلسطينية والعربية فى إحياء ذكراها، للتذكير بالظلم التاريخى الذى وقع على الشعب الفلسطينى، ولاستخلاص الدروس والدلالات، ولشحذ الإرادة من جديد، واستنهاض الهمم.

ويبقى السؤال مطروحاً على الرغم من مساهمتى الصغيرة.. ألا يستحق هذا الحدث الذى هز أركان الوطن العربى وترك بصماته على حاضره ومستقبله، ألا يستحق أن يكون مادة للسرد العربى. ألا يستحق أن يشكل ظاهرة روائية عربية؟!!

الكتابة.. على الأطلال

يوسف أبو رية

ماذا ينتظر من ولد هو آخر العنقود فى أسرته؟

وماذا يمكن أن ينتظر من هذا المولود بفارق فى العمر بينه وبين أبيه الذى يبلغ الستين عاماً؟

وماذا ـ أخيراً ـ نتوقع من صبى يعيش فى مركز دائرة تتشكل من كهول وشيوخ وعجائز، لا عمل لهم غير القص عن حياة بعيدة، لها اكتمالها، وختامها المحتوم؟

فيض من الحكايات القديمة لأناس عاشوا فى حياته عمرهم القصير، ثم سرعان ما ودعهم الواحد إثر الآخر، فما إن ينتهى من حمل نعش حتى يتهيأ للمسير فى رحلة جنائزية، فصار للموت حضور باذخ، اعتاده، وجعل منه ـ فى قصصه التى سيكتبها ـ قريناً للحياة.

عالم لا ينتهى من حكايات الموتى، عن حياتهم التى تسبق شهقة الروح، فلم يعد يفرق بين ما ردّدوه فى لياليهم المضاءة بنور مصباح، لا يؤكد الوجوه المطموسة بقدر ما يجعل من ظلالهم الممتدة أشباحاً لعالم سحرى، غامض.

كيف يمسك بحياتهم المحدودة التى مرت على أيامه بومض شاحب؟ وكيف يوصل ما انقطع من حكاياتهم، حكايات الراحلين، يقبض على روغانها العنيد، ليتواصل معها آخرون سوف يرحلون ذات يوم.

العوالم الغامضة لهؤلاء الراحلين اتخذت لنفسها حياة خاصة، تتوازى مع الواقعى، بل ربما أصبحت هى الواقعى نفسه، فلم يعد يميز بين العالمين، فقد تداخلا، وتبادل كل منهما موقع الآخر، حتى شكلا كلاً، لا انفصام له فانغلق على نفسه، وقطع الصلة بدبيب الحياة المتغيرة من حوله، دخل خلوته، يحاورهم، وينصت إليهم.

هنا الحقيقى والجوهرى، أما ما يراه عبر نافذته التى تأتيه بالعسوء وأصوات البشر، فهو هامش، مؤقت، العزلة صارت قدراً لا فكاك منه.

وأضاف هذا الولد فى سنيه الأولى إلى أمواته ـ الذين ضموه فى أحضانهم حين كان الدم يجرى فى عروقهم ـ أمواتاً آخرين، سجلوا حياتهم على الورق، فى فكرة، فى قصة، فى قصيدة، فى واقعة تاريخية، وهنا كان عقله يخلط بين ما ترويه الصفحات المكتوبة، وما سجلته ذاكرته البكر من حديث الأسلاف، ولا يتجاوز حين يؤكد أن هذه الصفحات المكتوبة لم تفعل فى نفسه أكثر من إشعال الذاكرة كلما خمدت.

النافذة، وحكايات الأولين، والصفات المكتوبة. دنيا من الأشباح تمر على عينيه، وتتقلب كائناتها الطيفية فى عقل صغير، يتلمس طريقاً للخلاص.

فماذا يفعل فى عزلته؟

والعزلة أكدت العجز عن التواصل مع الأحياء..

يتصل مع الحى حين يحيله إلى وهم، يصوغه على طريقته، وبمزاجه الخاص، وإن لم يكن كذلك، يقع الصدام، والفراق.

حياة من المثال. ودنيا كهفية كاملة، تنازعه نفسه فى الخروج، فلا يستطيع.

فكان لابد من تبرير العزلة.

كانت الكتابة هنا، كما يستشهد بسارتر، «حاجة لتبرير الوجود، جعلت الأدب مطلقاً»، فنبش كلمة من هنا، وكلمة من هناك، مستعيناً بأصوات شفاهية من حكايات الأسلاف. ومتكئاً على صياغات لغوية من موروث الكتابة؛ كتابة الأجداد.

«لا.. ليس هذا صوتى..».

انتبه لهذه الحقيقة مبكراً..

« ـ فكيف أقتلع من حنجرتى الصامتة سيماء صوتى؟».

هذه مجاهدة أخرى، لا تمام لها إلا باكتشاف القانون العام لفعل الشفاهى، كما لفعل المكتوب. ومن العام يستنبط الخاص.

الغناء. الغناء.. فى جلال الكلمة، وما الله سوى كلمة. ادنُ من العرش، لتحترق بنارها، حين تقبس منها قبساً. ودنا، ووقع التجلى، وانكشف المستور. فيا لها من رحلة.

منحتنى الأصوات الأولية، كما منحتنى اللغة بعضاً من سرها المكنون.

قالت: كن نفسك.

ـ كيف؟

ـ لك دنيا لم يعشها سواك، فأمسك بها.

وأنت فى سعيك إلى المطلق لا تغادر النسبى، فأنت محدود بزمان ومكان.

وكانت قصتى الأولى، ثم الثانية، فالثالثة.

ثم شكلتهم جميعاً فى عقد واحد أسميته (الضحى العالى). مرة أخرى أحاول السعى، فكانت (عكس الريح).

وانطلقت العين الناقدة تتحدث عن قصص القرى، والريف. تواطأت إلى حين، ثم طال الصمت، وكان لابد من كشف الحقيقة، بينى وبين نفسى أولاً.

ـ هل ما أكتب ينتمى إلى الريف حقاً؟

كيف وأنا ابن مدينة صغيرة، تتجاوز الريف إلى الحضر، وإن لم تبلغ منتهاه، أعنى أننى لست قروياً صرفاً، ولست حضرياً بالقدر الكافى. هذا عن النشأة، وهذا عن الشخصيات التى أطلت من عالمى الفنى. إذن هناك عجز ما؛ أى أننى لم أكن صادقاً بالقدر المطلوب، هل تسربت إلىّ أصوات الآخرين دون وعى منى؟ لا أظن، لأنى تخلصت من النصوص التى شم فيها أنفى رائحة الآخرين، ولم أخرج إلى الناس إلا بنصوص تنتمى إلىّ بقدر معقول.

إذن، القصة القصيرة قمقم تضيق به الشخصية التى تطلب رحابة الحياة.

فكانت (عطش الصبار) روايتى الأولى..

لا أنكر أنى صحبت بعضاً من شخصياتى السابقة، لأبرز ملامحها تحت مصابيح الشوارع المنيرة، فساروا معى بين دروب هذه المدينة الصغيرة، داسوا على أسفلت طرقاتها، وتطلعوا إلى عمائرها العالية، وعبروا معى مزلقان السكة الحديد، وسافروا معى فى السيارة، كما فى القطار، إلى مدن أخرى، منها عاصمة الإقليم، وعاصمة البلاد ذاتها. وعادوا برفقتى ليصعدوا سلالم حجرية لمنازل حجرية، وشاهدوا التليفزيون فى غرفهم، وفى الصباح لحقت بهم فى جلسات المحاكم، وقضيت بعض مصالحهم فى البنوك، ثم أخيراً رحل معى بعضهم إلى القرية التى تنأى قليلاً عن هذه المدينة الصغيرة، والتى كانت ـ من قبل ـ هى أرض الإلهام، ومانحة الوهم.

هنا صار النقد جديراً بأن ينسب إلىّ كتابة المدن الصغيرة، وهى قليلة، بل نادرة فى أدبنا، ففى تاريخه الحديث لم يتجاوز غير محورين أساسيين، كتابة المدينة ـ العاصمة، سواء من شوارعها الخلفية، أو الأمامية، وكتابة الريف بمعناه التقليدى.

وتأكد للبعض أن لهذه المدن الصغيرة مذاقًا خاصاً، لأنها تتسم بصراعات لا تتوفر فى الحالتين المكتوبتين سلفاً.

فعلى أرض هذه المدن الصغيرة، يتصارع العنصران معاً، ما هو مدينى، وما هو قروى، وهى تحتوى الاثنين ولا تخلص لأحدهما، وهنا براعة الالتقاط، فهذه المدن التى كانت تضم حانة الخواجة، وبورصة الأجنبى، هى نفسها التى تورد الأنفار للعمل فى داير الناحية، هى التى يشقها شارع تجارى واحد، لا تحرم فيه من شئ، هى التى تسمق فيها العمائر على الطرز الحديثة، كما تحتضن البيوت الطينية منزوعة الأحقاد.

هى التى تقوم على مصنع صغير، ربما يعمل فى حلج القطن أو ما شابه، ويذهب عمالها إليه فى سراويل وسترات وهم يعتمرون طواقى الفلاحين الصوفية.

وتضم الورش الصغيرة، يتزيا صاحبها وعاملها بالزى نفسه وتراه يرتدى السترة فوق الصديرى.

هل أفلحت (عطش الصبار) فى الإمساك بخصوصية هذه الحياة؟

ليس هذا حكمى.

كل ما يخصنى فى الأمر أنى لم أرتو بعد، وخرجت منها رغم ازدحامها بالناس والمواقف المتصارعة بين عائلة لها فروع كثيرة، كما أن لها أسماء متشابهة، ومعادة، وهذا أيضاً من الموروث العائلى الريفى، المجاملة بحمل الأسماء الشبيهة.

وكنت أظن فى حينها أنها قضت علىّ تماماً، فماذا يمكننى أن أقول بعد كل ما قلت؟

وعدت مرة أخرى إلى القصة القصيرة..

فأخرجت (وش الفجر) و(ترنيمة للدار) و(طلل النار). وعاودنى الحنين إلى غرفتى المغلقة، واستحضرت أرواح الراحلين، واستخرجت من بطون الكتب وجوهاً كثيرة، وكانت نافذتى تنداح على الجانبين فيتضاعف نورها، وتجعل ملامح الأحياء أكثر وضوحاً.

هذا المكان يلح علىّ كثيراً.. لماذا؟

إننى أرحل فى مراوحة أكثر جرأة ما بين العاصمة ومدينتى الصغيرة، ويتسع الزمان، فأمتطى دراجته وأقطع رحلة تمتد من العام الثامن والتسعين من القرن الماضى حتى العام الواحد والثمانين من هذا القرن، وأنفض عن نفسى الزحام، وأستخلص من الوجوه الكثيرة وجهين أساسيين، هما وجه الأب، ووجه الأم، لأقول للمكان وداعاً، إلى غير رجعة.

يبدو أن البكاء على الأطلال حرفتى الأزلية..

كيف الخلاص من الموتى؟ ومن المكان الذى يهرب منى؟

سأستسلم للأمر، ولن أشغل ذهنى بقضايا فكرية جامدة. هذه هى الدنيا التى أعرفها جيداً، وهؤلاء البشر هم الأقرب إلى جلدى من أى بشر أقيم بينهم. سأظل أنصت إليهم حتى يفرغوا ما فى جعبتهم، أو حتى أعجز عن تحقيق رغائبهم.

أنا أداتهم فى التعريف بهم، فى تثبيتهم فى لوحة الوجود، هم قدرى، وكأنهم وجدوا فىّ حياتهم الأولى بغرض الإملاء علىّ، أنا بالفعل مشلول الإرادة تجاههم، لا أملك غير تسجيل أقوالهم.

وكانت (الجزيرة البيضاء) روايتى التى تنتظر الصدور.

مقاطع مرهقة من الزمان والمكان، عبر حياتين متداخلتين ومفارقتين أيضاً. حياتان وموتان، لا يفرق بينهما غير شهور خمسة. عشق كامن، خفى، ليس من حق البشر الاطلاع عليه، لأنه يختصهما وحدهما، وإذا استعملت عين الأديب الفاحصة فى الكشف عنه، يزجرانك بقوة، فأنت هاتك للسر، ويخشى منك، فلا جدوى من ممارسة خبثك الذى يزعج بعضهم أن ترى ولا ترى، شاهد لنفسك، وعلى الكتابة مهمة الكشف، فلا ينسب إليكِ، إنما ينسب إلى هذه الملعونة، تاريخياً، فتاريخها هو تاريخ الإزاحة والفضح.

فهل أفلحت (الجزيرة البيضاء) فى إماطة السر؟

لا أدرى، هل أفلحت فى أن تقول للمكان: وداعاً.

أشك.

إنها هدنة إلى حين.

وأنا أسجل هذه الكلمات، فاجأتنى المعركة، واحتدمت، الهدنة لم تطل كثيراً، فقد عاودنى المكان فى قصص سأسميها، ربما (كتاب المجانين). فرحى به أنه احتفاء بالبشر أكثر منه احتفاء بالمكان.

ثم ها أنا أعود إليه مرة أخرى فى نص جديد لم يكتمل. وهل المكان إلا جماعة من البشر، يضفى عليهم بقدر ما يضفون هم عليه. لا أظن أن هناك انقطاعاً ما بين المكان وكائناته التى تعيد تشكيله من وقت إلى آخر، فالمكان ليس الجغرافية، المكان هو موروث الحكى، شفاهة، وكتابة.







مناقشات



قضايا الرواية العربية
مناقشات المائدة المستديرة *

إعداد : **مجدى حسنين**

- **الرواية والتاريخ .**
- **رواية المرأة .**
- **الرواية العربية مترجمة .**

(*) نص مناقشات الموائد المستديرة التى طرحت خلال مؤتمر «خصوصية الرواية العربية»، وقد أعدها للنشر القاص الكاتب الصحفى الراحل مجدى حسنين الذى فقدته مجلة «فصول» وفقدته الثقافة المصرية والعربية.


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

الرواية والتاريخ

منسق الحوار : **رضوى عاشور**

فى بداية اللقاء طرحت رضوى عاشور، منسقة الحوار، ورقة العمل المعدة حول موضوع الرواية والتاريخ:

تناول الفكر النقدى العلاقة بين التاريخ والرواية من أكثر من زاوية فاختزلها حينا وأحاط بشئ من تركيبها حينا آخر. ذهب بعض النقاد إلى القول إن الرواية انعكاس لواقع تاريخى تتقاطع فى حياة شخصياتها العناصر الرئيسية لحقبة بعينها، وذهب بعض آخر إلى أن العلاقة بين التاريخ والرواية علاقة ملتبسة ومراوغة تفضح نفسها فى بنية النص وعناصره الشكلية. ورأى بعضهم فى الرواية تاريخا موازيا أو استحضاراً لتاريخ مطموس. ومن النقاد من اعتقد بأن الحديث عن الرواية لا يقتضى الخوض فى حديث التاريخ، حيث لارابط بينهما.

ليس الهدف المأمول من حوارنا تناول العلاقة برمتها وإن كان الوعى بالجوانب الإشكالية لهذه العلاقة يسهم فى تناول السؤال الذى ارتأينا طرحه على المتحاورين وهو:

هل هاجس التاريخ أكثر إلحاحاً فى الرواية العربية أم أنه هاجس يسكن الجنس الأدبى نفسه، بمعنى آخر: هل يطرح الروائى العربى سؤال التاريخ لخصوصية تجربته ضمن جماعة تسعى إلى النهوض وتواجه بالانكسار، أم أن الوعى بتاريخه الواقع شرط لكل كتابة روائية؟

المشاركون

إبراهيم الكونى	جمال الغيطانى	مجيد طوبيا	محمود حنفى
أمينة رشيد	سامية محرز	محسن جاسم الموسوى	مريد البرغوثى
إلياس خورى	بنسالم حميش	محمد برادة	هدى بركات
أهداف سويف	عروسية النالوتى	محمد جبريل	واسينى الأعرج
جمال شحيد	فوزية رشيد	محمد شاهين	يمنى العيد

الفرار إلى التاريخ

إبراهيم الكونى:

أعترف أنى فوجئت بسؤال التاريخ، عندما علمت بسؤال المائدة المستديرة. ومن ناحيتى، لم أعتقد يوما أننى كاتب رواية تاريخية، ولكن عندما تأملت الأمر طويلا، اكتشفت أننى كتبت روايات من الممكن أن يطلق عليها روايات تاريخية، بلا وعى، أو دون وعى، لذا اضطرنى سؤال الدكتورة رضوى عاشور إلى أن أتأمل هذه العلاقة بين التاريخ والرواية. فكتبت نصا صغيرا، نصا رؤيويا، اسمحوا لى بقراءته:

يلهث المبدع فى اكتشاف ذلك الواقع المستتر الرمزى، الذى يخفيه الواقع الظاهرى، الواقع اليومى. وعندما يعجز لا يجد حيلة غير الفرار إلى التاريخ. وخيار التاريخ ليس غايته تحقيقه فى زمان ومكان، تشترطهما طبيعة العمل الإبداعى، ولكن اللجوء إلى حرم التاريخ يكمن فى سحر التاريخ، وسحر التاريخ مستعار من ينابيع الوطن الأسطورى، والوصول إلى ينابيع الوطن الأسطورى هو غاية كل مبدع. التاريخ بهذا المقياس ليس هو الغاية، ولكنه حجة لإنجاز أمر آخر، حيلة تقنية لتنفيذ نية الصانع فى إعطاء صناعته المصداقية الضرورية، لترويج كل بضاعة أو صناعة، لخلق وعاء ثرى بالنمنمة وحبيبات الفسيفساء لاستيعاب تجربة روحية، لأن همّ الروائى، ليس موجها إلى صيرورة النشاط الإنسانى، فى مستواه الدنيوى الظاهرانى، ولكنه ينكفئ إلى الباطن، ليصير عدواً لباديات يضعها التاريخ على رأسه تاجا ويستعير لقب مؤرخ النشاط الروحى للإنسان، واضعا بذلك حجر الأساس، لطلاق سبق مراسم القران. فى هذا البرزخ يكشف المبدع أو الروائى عن نواياه الحقيقية. هنا يمزق وشاح التاريخ، ليقول التاريخ كلمته.

فى هذا المنعطف يتحرر الروائى من مسوح الراوية، ليرتدى ثياب الكاهن الذى يعجن التاريخ ليصنع منه أسطورة، وليبدع من ثناياه خلاصة تسميها الأجيال بلغتها الأحدث «أمثولة». فالتعويذة تطهر نفوسنا، وترفعنا لنتغرب عن الباطن، لنتغرب عن الجسد، ونستوطن السماوى إلى جوار الرب. فكيف استطاع هذا الداهية، هذا الكاهن، الذى نسميه فى لغتنا اليومية روائيا، أن يكتشف حقيقة التاريخ، ليسخر منه، كما اعتاد أن يسخر من كل أكذوبة؟

الواقع أن التاريخ لايخفى حقيقته كثيراً. التاريخ يخون نفسه دائماً عندما يشعل فى صدورنا هوى اسمه الفضول، فنظن أن ما يحدث، أو ما سيحدث، أمر ليس له فى المستقبل مثيل، كما أنه لم يكن له فى الماضى مثيل، لكن القدر يكذبه، فالشمس تشرق، وتغرب، وتسرع إلى موضعها حيث تشرق، والريح تذهب إلى الجنوب، وتدور إلى الشمال، تذهب دائرة دورانا، وكل الأنهار تجرى إلى البحر، والبحر ليس ملآن، والأرض قائمة إلى الأبد. كل الكلام يقصر، ولايستطيع الإنسان أن يخبر بالكل، العين لاتشبع من النظر، والأذن لم تمتلئ من السمع، ما كان وما يكون، الذى صنع، والذى يصنع، أليس تحت الشمس جديد؟ وإذا وجد شئ قال عنه: «انظر، والدهور التى كانت قبلنا، بين الأولين والآخرين، الذين لايكون لهم ذكرنا، والذين يأتون بعدنا». ساعتها نكتشف المكيدة، ساعتها فقط ندرك أن الخدعة كانت شيطانية، لأنها أصابتنا بمس قبيح، بداء لاحيلة فى الشفاء منه، البلبال، ولكن الأوان يكون قد فات، والركب فى سباق مجنون، ليس فى التيه الدنيوى، إلا من منّت عليه الأحداث بيأس يعيده إلى رحاب النبوة الواجبة، يكتشف سر اللعبة، ويتخلى عن الوليمة، لايقين ينتهى، ولكنه يعرف، يعود إلى الواحة التى تجاور الحقيقة، يعود إلى المملكة التى تصنع التاريخ الحقيقى، التاريخ الخفى، التاريخ الروحى للكائن الإنسانى. يستبدل بأسياد العالم الذين يدّعون

لأنفسهم حق خلق التاريخ، سير الذين لامكان لهم فى التاريخ، ليصنع بهم التاريخ الحقيقى، تاريخ السلالة الإنسانية فى مستواها الخالد، لا الدنيوى الكاذب، يرفض تاريخ الباديات من أساسه، ويشرع فى تشييد نصب وجده، هو قربان لمملكة الخاطيات، يقلب الكاهن الطلسم فى أبجدية التاريخ، ليستخلص ناموسا، ينزع التاريخ، ويخلع اللقب على صيرورة أخرى، لاشأن لها بالوقائع المميتة، التى نسميها تاريخا، لأنها تسكن أرضا خارج التاريخ، وتخضع لتاريخ لايعترف بسلطان الأزمان، لأنها من لدنها خلق الزمان.

الرواية، إذن، حتى ولئن تسترت بالتاريخ، وادعت لنفسها الانتماء إلى هذا المارد المكابر، يمكن أن تتنكر لحقيقتها، أو تتنكر لطبيعتها القائلة بأن الرواية لا شأن لها بالتاريخ، ولم يكن لها به شأن، لأنها حسب القديس بولس، غير ناظرة للأشياء التى ترى وهى تهتم بالأشياء التى لاترى، لأن الأشياء التى ترى خطية، أما الأشياء التى لاترى فهى أبدية.

الرواية تتخذ من التاريخ ذريعة، بهدف الوصول إلى أمثولة درامية، تقول بأن ما يحدث ليس هو مايجب أن يحدث، ما يحدث وهم، لأنه لايخبر أبداً بما يجب أن يخبر، ولايكشف ما يجب أن يكشف. لهذه العلة نستطيع أن نقول إنه لابقاء تحت كوكب القمر إلا للميراث الذى تغذى بأنفاس الروح، وأن ترى من نبع الخاضبات، وتغسل بمياه الزهد والعزلة واليأس، وحقق غلبة على أزمان لاتغلب، ونال خلودا كان دائماً حكراً على إرث الروح.

رضوى عاشور:

شكراً للكاتب إبراهيم الكونى، ولعله بدأ حديثه بداية أخرى، ونظر إلى الموضوع بمنظور واسع، فرأى أن الرواية هى تأريخ للمسيرة الروحية للسلالة الإنسانية، الرواية أمثولة روحية فى الأساس. ويحدّثنا الآن الكاتب محمد جبريل.

التوحد مع التاريخ

محمد جبريل:

أبلغت بالعنوان فقط عن الرواية والتاريخ، ولم أبلغ بأى شئ آخر عن المحاور أو الأسئلة التى ذكرتها الدكتورة رضوى عاشور فى بداية حديثها. وسأقرأ ما كتبته من ملاحظات قليلة، عن تجربة الرواية عندى، وصلتها بالتاريخ، ربما تفيد فى إثارة بعض الحوارات حولها، أقول:

مقولة أرسطو قديمة، لكنها فى تقديرى صحيحة حتى الآن، وهى أن المؤرخ لايستطيع أن يخرج عن روايته الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضى، أما الأدب فله أن يروى كل ما يمكن أو يحتمل حدوثه. ولذلك، فمجاله أرحب فى التعامل مع العموميات. ولأن الأدب غير مقيد بالتتابع الخطى للكتابة التاريخية، فإن حبكته قد تتبع وحدات مختلفة. ليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية، لايمكن أن تظهر فى التراجيديا، فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التى وقعت فعلا، ضمن الأحداث المحتملة أو ممكنة الحدوث.

ثمة فارق بين الكتابة التاريخية، أو السيرة التاريخية، الرواية التاريخية. النوع الأول من الكتابة ينتمى إلى علم التاريخ، أما النوع الثانى ينتمى إلى فن الرواية، وأنا لا أحب تعبير الإسقاط التاريخى، ذلك نوع من المعادلات الذى قد يحدّ من عفوية العمل الإبداعى، الفن إضمار، قد أجد فى الفترة التاريخية مشابهة للواقع

المعاصر، لكننى أقدم على الكتابة الإبداعية بروح المبدع، أفضل أن يكتب العمل الإبداعى نفسه، لا أفرض عليه مقولات ربما تنأى عنها طبيعته، أفيد كما قلت من الأبعاد التاريخية، ولكن يظل العمل الإبداعى له خصوصيته وعالمه المستقل. والحق أننا مهما نسرف فى تبين مواضع الحقيقة التاريخية فى ثنايا العمل الإبداعى، فإنه يصعب أن تخضع لاختبار الصدق، فليس هو بصادق أو زائف، بل إنه من العبث طرح هذا الأمر، فاسمه يدل على مكانه، فهو ابن الخيال. بالنسبة إلى فإن توظيفى للتاريخ، إنما هو تعبير عن الحنين إلى فترة معينة من التاريخ، فترة أقرأها جيداً، وأتعرف بصورة حميمية مفردات لغاتها وعاداتها وتقاليدها ومظاهر الحياة فيها، فلا أبدأ الكتابة إلا وأنا فى حالة التوحد مع ذلك كله. أترك للعمل الإبداعى عفويته وتلقائيته، لا تشغلنى الملابسات التاريخية، فلست مؤرخاً، إذا كانت الكتابة تشترط أن تكون الواقعة مقدسة، والرأى حراً، فإن الكتابة الروائية التى توظف التاريخ لا شأن لها بذلك الشرط، أنا أفيد من التاريخ، بقدر ما يتطلب عملى الإبداعى.

والثابت تاريخيا، على سبيل المثال، أن مصر فى عهد كافور الإخشيدى لم تكن بمثل تلك الأوضاع الاجتماعية ولا الاقتصادية السيئة، حتى إن الأغنياء لم يجدوا الفقراء الذين كانوا يدفعون إليهم الزكاة، ولأن روايتى (من أوراق أبى الطيب المتنبى)، صدرت فى هيئة تحقيق لنص مكتوب، عثر عليه بعد أن قتل المتنبى فى دير العاقول، فقد تركت للعمل الإبداعى واقعه، وانسيابيته، والتعبير عما تريد أن تقوله الرواية. ثم لجأت بعد ذلك إلى الهوامش، أفرق بين الواقعة التاريخية، والواقع الروائى.

وفى روايتى (قلعة الجبل) ثمة علاقة بين السلطان خليل ابن الحاج أحمد وهو شخصية مخترعة، وعائشة بنت عبدالرحمن القفاص وهى شخصية مخترعة كذلك، ليست علاقة تاريخية بصورة مؤكدة، وليست مقصورة على سلطان بذاته، ولا امرأة بعينها، ولكنها تصح فى كل الفترات بين الحاكم الذى يريد أن يسلب شعبه أهم مايعتز به من قيم، والشعب الذى يصر على رفض هذا السلب. التاريخ تعنيه الفترة المحددة، والشخصيات المحددة، أما الفن فهوكما يقال يهب الروائى القدرة على أن يسجد ويتثنى ويبتعد ما يشاء عن الأحداث وشخصيات الماضى. أنا لا أكتب الرواية التاريخية بهدف استعادة أمجاد الماضى، أمجاد الإسلام، أو أمجاد العرب، أو أمجاد المصريين القدامى، تلك وظيفة دارسى التاريخ وكتاب السير. أنا أكتب الرواية التاريخية لأن عملى الإبداعى يجد فى الفترة التاريخية ما يساعده على التعبير.

ثمة قول إن المعيار المنطقى الذى يميز السرد التاريخى عن الرواية التاريخية، هو أن التاريخ يثير سلوكا اختيارياً عند الاستقبال. فمجال التاريخ يستلزم عقداً بين الكاتب والقارئ، يمنح الطرفان بمقتضاه حقا متساويا فى التحقيق، وليست الروايات التاريخية تواريخ، لا لغياب الحقيقة فيها، بل لأن العقد القائم بين الكاتب والقارئ، ينكر على الأخير حق المساهمة فى هذا المشروع المشترك. إننى أكتب بلغة الفترة التاريخية التى أتناولها، لكننى أفيد من المفردات اللغوية للفترة، فتصبح بعد سياق السرد، أى لو أنى حاولت مثلا أن أكتب بلغة المتنبى النثرية، ومفرداتها صعبة للغاية، ربما كنت أحتاج إلى قاموس يشرح المفردات اللغوية للقارئ، فضلا عن حاجتى إلى ذلك أنا نفسى.

يبقى أن حقيقة الفن لاترتبط بالواقع التاريخى، فالفن يخلق واقعه الخاص، وكما يقول ديفيد فيشر، فإن الرقى الدائم للجمال فى إطار هذا الواقع، يستمد من حقيقة كمال الجمال نفسه. أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبى عن الحقائق الخارجية، ينتقى أفضلها وأكملها وأعمقها وأكثرها توافقا مع الواقع الخارجى المطلق الخاص بأحداث الماضى.

رضوى عاشور:

شكراً للكاتب محمد جبريل، فقد عقد مقارنة بين الرواية والتاريخ، وتحدث عن الرواية التاريخية أو العودة إلى التاريخ لكتابة نص روائى، وأعتقد أن السؤال المطروح هنا ليس فقط، أو ليس بالأساس الرواية التاريخية، لكن العلاقة بين النص الروائى والواقع التاريخى، وموضوعنا ليس الرواية التاريخية، وإن كان دخول الرواية التاريخية فى المناقشة ليس مستبعدا، وأعود لأؤكد على أن الموضوع هو علاقة النص الروائى بالواقع التاريخى، أشكال هذه العلاقة، وصورها، وتنوعاتها، وحدودها، وهل الرواية تاريخ مواز، أم هى مجرد انعكاس، أو مرآة للواقع التاريخى؟

والآن جاء دور الناقدة الدكتورة أمينة رشيد فى الحديث، وهى أستاذة الأدب الفرنسى بآداب القاهرة.

خمسة نماذج

أمينة رشيد:

فى أسلوب تلغرافى، من خلال قراءتى للرواية الغربية رصدت خمسة أنواع من العلاقة بين الأدب والتاريخ، وأذكر بعض الأمثلة على هذه الأنماط الخمسة، وأعتذر فى البداية لكونها ليست تصنيفاً كاملاً، ثم أختم حديثى بملاحظتين عن هذه العلاقة بين الأدب والتاريخ فى الرواية العربية الحديثة.

النموذج الأول ـ وهو ليس أهم النماذج ـ نموذج الرواية التاريخية، ولم أجد لها أمثلة غير روايات جورجى زيدان، ورواية (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ.

والنموذج الثانى هو الأكثر شيوعا فى أوائل الروايات العربية، وهى الروايات ذات الإحالات الكثيرة إلى التاريخ، بأحداثه وتواريخه وشخصياته، مثل «ثلاثية» نجيب محفوظ، و«أرض» عبدالرحمن الشرقاوى، وروايات يوسف إدريس، و(الباب المفتوح) للطيفة الزيات، وهى الرواية التى سندخلها فى تصنيف آخر بعد ذلك. كما يضم هذا النموذج روايات عبدالرحمن منيف، جميل عطية إبراهيم، الطاهر وطار، شريف حتاته، فتحى غانم، بهاء طاهر، وهذا فى رأيى تراث أساسى للرواية العربية الحديثة، وأضيف أيضا حنا مينه، وسحر خليفة، وبالطبع غيرهم كثيرون.

والنموذج الثالث هو نموذج التعبير عن تيمات حاضرة عبر المجالية التاريخية، وهناوجدت رواية (الزينى بركات) لجمال الغيطانى، و«ثلاثية» رضوى عاشور، وروايات محمد جبريل.

والنموذج الرابع هو القص الموازى بين وثائق أو وقائع تاريخية، والتخييل الروائى، ونجد هنا طبعاً معظم أعمال صنع الله إبراهيم، كما نجده فى رواية (وليمة لأعشاب البحر) عند حيدر حيدر، و(لا أحد ينام فى الأسكندرية) لإبراهيم عبدالمجيد، و(الحب فى المنفى) لبهاء طاهر، و(فى باب الشمس) لإلياس خورى، وأضيف إلى هذا النوع الأمثولة التاريخية، عبر التخييل الروائى مثل (مقام عطية) لسلوى بكر، و(أوراق شاب عاش منذ ألف عام) لجمال الغيطانى.

والنموذج الخامس هو النموذج الأكثر شيوعا فى الروايات المعاصرة، منذ فترة الستينيات، وهو نموذج التاريخ الذى لايعلن عن نفسه، فهو موجود بين السطور، أو موجود عبر تلميحات مثل (زهر الليمون) لعلاء الديب، و(مالك الحزين) لإبراهيم أصلان، وبعض نصوص إدوار الخراط، و(أهل الهوى) لهدى بركات، وروايات عروسية النالوتى، وبعض أعمال محمد برادة، وغيرهم.

وأصل إلى الملاحظتين اللتين استخرجتهما من هذا التصنيف السريع والمقصر والمخل بالتأكيد، فإذا تجاوزنا هذه التقنيات المختلفة، نجد أن التاريخ يمثل همّا دائماً ومستمراً للرواية العربية، يكاد يكون سمتها الأساسية. فالتاريخ حاضر بهزائمه وجروحه فى جميع هذه الأنواع والمراحل.

والملاحظة الثانية أنه ربما أستطيع أن أضيف وأقول إن الرواية تقول مالا يقوله التاريخ الرسمى الخاضع **للإيديولوجيات وللخطاب السائد، إيقاع المرحلة، واستعارتها، حقيقته المعيشة وراء الانتصارات الوهمية والمعلنة،** أزمة المعنى فى الصياغات الروائية، واهتزاز المعنى وإخفاق الهوية وتعتيم المستقبل.

رضوى عاشور:

شكراً للدكتورة أمينة رشيد على هذا الكلام الموجز والمعبر عن جهد كبير، ومن الواضح أنها فكرت كثيرا وعملت طويلاً، للوصول إلى هذه النماذج، وآثرت التركيز بلا فضفضة. ونعطى الكلمة للكاتب والناقد اللبنانى إلياس خورى.

الكتابة بين تاريخين

إلياس خورى:

عندى نقطتان من ثلاث ملاحظات أود الكلام فيها، فى حدود الوقت المتاح لى. الملاحظة الأولى هى افتراض لوكاتش الشهير حول الرواية التاريخية، وتحليله ظاهرة نشوئها، إذ نشأت الرواية التاريخية باعتبارها محاولة لتنظيم الحاضر، وإقامة العلاقة مع الماضى، بهدف أن يكون الماضى فى خدمة الحاضر، هذا هو الافتراض الرئيسى الذى انطلق منه لوكاتش، لمعالجة مسألة علاقة الرواية بالتاريخ، ونكتشف أن الثقافة العربية بشكل عام فى عصر النهضة، وبدايات عصر الحداثة، عاشت بين ماضيين، عاشت بين الماضى العربى القديم، ومن هنا جاءت فكرة البعث والانبعاث والإحياء واستعادة الماضى.. إلى آخر هذه الألفاظ، فكرة التمثل بالثقافة الغربية، وهو ماضى الآخر، أى عاشت الثقافة العربية بين ماضى الثقافة العربية، ماضى الغرب. وبالتالى أضاعت الحاضر.

ومن أجل ذلك أنا أفسر غياب الرواية التاريخية فى الثقافة العربية، باستثناء ما ذكر حول تجربة جورجى زيدان، أفسر هذا الغياب بأنه انعكاس لغياب الحاضر، لغياب لغة الحاضر، ولغياب اكتشافات تناقضات الحاضر، عبر الوقوع فيما يمكن تسميته بالأسطرة التاريخية القومية.

والآن كى نصل إلى الرواية أعتقد أن التجربة الأساسية، وطبعا ليس هناك رواية عربية واحدة، ولاتوجد خصوصية واحدة للرواية العربية. ولذلك، توجد مشكلة فى النقاش الذى يدور الآن حول المائدة المستديرة، وبالطبع لايستطيع المرء أن يعمم، الذى أنجزته الدكتورة أمينة رشيد هو التصنيف، وكانت هذه المائدة المستديرة بحاجة إلى ورقة تصنيف، ننطلق منها، وإلا سنغرق فى محيط التعميمات، أو سنغرق فى تجاربنا الشخصية، وليس هذا مكان لا للتعميمات، ولا لتجاربنا الشخصية، وغالبا يوجد تقصير ما.

المهم هو أن المشكلة الأساسية التى واجهناها فى كتابة الرواية العربية ليست مشكلة التاريخ، ولكن هى مشكلة علاقة الحاضر بالذاكرة، أى علاقة تفكك الحاضر وتفتيته، بغياب ذاكرتنا، وبعمليات المحو الدائمة لهذه الذاكرة. وأعطى هنا أمثلة على ذلك، فقد بدأت كتابة الرواية فعليا وعمليا ـ من واقع تجربتى بوصفى لبنانيا ـ

مثل كل أبناء جيلى، خلال الحرب الأهلية، لنكتشف مثلا أننا لسنا فقط لم نكتب ماضينا أو حاضرنا القريب، ولكننا لا نعرفه، إذ مزق لبنان فى الحرب الأهلية الأخيرة، وهى ثالث حرب أهلية، والحربان الأهليتان السابقتان كانت أولاهما فى القرن التاسع عشر، والثانية فى أواسط القرن العشرين، عام ١٩٥٨، ولم نجد لهما أثرا فى الكتابة اللبنانية، ثم اكتشفت أن هذه الظاهرة ليست لبنانية فقط. ولما سافرت إلى اليمن، اكتشفت أنه لايوجد كلام عن حرب اليمن، حتى لو كان مصريا، فهناك آلاف الجنود المصريين، الذين قتلوا فى حرب اليمن، لاتوجد فعلا شهادات أو نصوص أدبية، كافية، تعلمنا ماذا جرى في اليمن، ثم طبعا تأتى الكارثة الكبرى، وهى كارثة الذاكرة الفلسطينية، وهى ذاكرة ممحوة، حتى لو ناقشنا الأدب الفلسطينى، نكتشف أن **الأدب الفلسطينى ذهب إلى الرمز، إلى الأسطرة وإلى العموميات، دون وعى منه، أو ربما لعدم قدرته على الوصول إلى الذاكرة. وأعتقد أن عدم القدرة على الوصول إلى الذاكرة، كان سببها أن هذه الذاكرة لايمكن** وضعها فى الترسيمة القومية الأسطورية السائدة. أى كان يجب القبول بالتعدد والتفكك واللغات المختلفة والتجارب المختلفة، كى نصل فى النهاية إلى ذاكرة موحدة. لكن الثقافة العربية القومية، ونحن نبدو قوميين كثيرا وبشكل مزعج، ما كانت قادرة لتستوعب تعوّد الواقع كى تكتبه.

أنتقل إلى النقطة الأخيرة، وهى أن الرواية كما أفهمها فى النهاية، هى محاولة لكتابة الحاضر الموازى لحاضر السلطة، والمختلف عنه، عبر خلق مناخات تسمح بالتعدد اللغوى، وبأن نخبر هذه المجتمعات المتشظية التى ننتمى إليها. وكل مجتمعات الدنيا متشظية، تسمح بأن نصوغ لغة جديدة، وهنا أعتقد أن المسألة الكبرى فى علاقة الرواية بالتاريخ، هى فى مسألة علاقتنا باللغة العربية، وهذا أمر بالغ الأهمية، فى بيان علاقتنا بالتاريخ، ولكن للأسف الشديد نجد أن الحداثة التى انفجرت فى أواخر الأربعينيات، مع انفجار القصيدة العمودية، بقيت عاجزة عن المس بالنمو، وهذا الأمر ترك للروائيين؛ ولذلك أتذكر جيداً أن الرواية اليوم تلعب دوراً أساسياً فى تجديد الثقافة العربية، لأن التجرؤ على اللغة، وإدخال نحو المحكى فى المكتوب، والتجرؤ للمرة الأولى على الاعتراف بأن هناك ضمن هذه اللغة العربية الواحدة تعدداً لغويا؛ ناتجا من تعدد المناطق العربية، وتعدد اللهجات العربية، وبالإضافة إلى ذلك ناتج عن تعدد داخل كل لهجة. وانطلاقا من هنا أتذكر أن الرواية تصبح هى كتابة التاريخ الذى لايكتب، تاريخ الفئات التى هى على هامش المجتمع، والتى لاتندرج فى مخاض معمول سلفا، وبالتالى هى تاريخ الإنسان العادى.

رضوى عاشور:

من المفيد بعد هذه المداخلات الأربع أن تضع المداخلات الجديدة فى اعتبارها ما قيل، بحيث إنها تحاوره إلى حد ما. وأعطى الكلمة لا للكاتب الجزائرى واسينى الأعرج.

احتمالية المادة التاريخية

واسينى الأعرج:

سأحاول ألا أكرر ما قاله الزملاء، ولكننى أفترض عندما يطرح إشكال التاريخ والرواية، فهى تطرح – كما يبدو لى – من الباب التالى، إذ لاتتعلق هذه الإشكالية بالحديث عن الرواية التاريخية، لأن هذا الحديث كلاسيكى ومعروف، ولكن الحديث المفترض أن يكون، الذى ينبنى عليه النقاش، هو كيف تبنى الرواية العربية علاقتها بالتاريخ، أى البحث فى آليات هذه العلاقة، وكيف تنشأ بين عالمين مختلفين جوهريا، بين عالم

ثابت، وهو التاريخ من حيث هو مادة معطاة منتهية ثابتة إلى غير ذلك، والرواية بوصفها كياناً متحركاً بشكل دائم؛ أي الأراضي المختلفة، أرض رجراجة وغير ثابتة، وهي أرض الإبداع، أرض ثابتة هي أرض التاريخ، وتتردد العلاقة في هذا الإطار، وضمن هذه الحالة المتناقضة.

وفي الوقت نفسه تتراوح العلاقة بين عالمين كذلك، عالم يقيني، تاريخي، لأنه يتصور أنه يقدم يقينيات إلى الآخرين، عالم هو على العكس من اليقين، يقدم احتمالات، وهو عالم الرواية، ولهذا أقول إن هذه العلاقة، ربما تنبني ـ كما ذكر الزميل إبراهيم الكوني ـ على عملية النزول إلى أعمق نقطة أساسية، التي تبني عليها البشرية صراعاتها وحواراتها المختلفة، ثم إننا نجد أنفسنا أمام إشكالية معقدة، بين مادة مكتوبة يستقي منها بعض الكتاب، أو الكثير منهم التاريخ، ومادة مروية شفوية، بدورها هي تاريخ بشكل ما من الأشكال.

وهناك إشكالية ثانية بالنسبة إلى الحاضر الذي نكتبه، هل هو تاريخ، يتحدى التاريخ، بالمنطق الروائي، أو بالمنطق الإبداعي؟ لأنني لو تحدثت مثلا عن وضع الجزائر، المجتمع والواقع الذي نعيشه حاليا، عندما يكتب الأديب عن حالة معينة، صحيح هو يكتب عن الحاضر، لكن انتقال هذا الحاضر كمادة يومية إلى النص الإبداعي، تصبح مادة مقفلة، أي أنها تصبح تاريخا، وبذلك تكون قد انتقلت من كونها حاضراً إلى كونها مادة يمكن أن نسميها تاريخية. وهذه الإشكاليات المعقدة تضعنا ضمن أرضية رجراجة.

هناك أيضاً نقطة مهمة في هذه العلاقة، إذا وافقنا على أن التاريخ هو هذه المادة المنتهية الثابتة نسبيا، وكيف نتعامل معها مبدعين ونقاداً، خصوصاً مبدعين، هل نأخذ هذه المادة على أنها مادة مطلقة، أم أن عين النقد وعين الإرباك، وهي عين الكاتب والمبدع، تضع هذه المادة التي كانت تبدو مادة تاريخية، مطلقة، منتهية بوصفها مادة احتمالية، أي مادة تدخل ضمن النسق الروائي، وليست مادة مطلقة؟

أعطي مثالا على ذلك، من خلال تجربة شخصية، عندما كتبت (رمل الماء)، وهي رواية تتناول نسبيا التاريخ الأندلسي، وقفت حائراً أمام شخصية مهمة، وهي شخصية محمد الصغير، آخر ملوك الأندلس، وفي الكثير من الكتابات تنظر المادة التاريخية إلى هذا الملك على أنه إنسان جيد وعظيم، دافع وقاوم من أجل الأندلس، ولكن المعطى التاريخي، هو أن الأندلس سقطت، وأن هذا الملك في لحظة من اللحظات كان له دور سلبي، مثله مثل الشخصيات المحيطة به، إذن عين المبدع التي تأخذ التاريخ، تعيد إنتاج هذه المادة. وأعرف نمطاً من المبدعين، يأخذ هذه المادة على أنها مادة تاريخية مطلقة، ويعيد إنتاجها، ولكن هناك عينا أخرى، تنزل إلى ماهو عميق في الحياة الإنسانية، وأعطي مثالاً صغيراً عن هذه العلاقة، فكل لحظة تحتاج إلى تفسير أكثر، فأنا من قرية صغيرة موجودة في أقصى الغرب الجزائري، والنمط الحكائي داخل هذه القرية، وكل ما يدور فيها يتم عبر طريق الحكاية، وكل أحداثها تحول الحدث اليومي إلى حكاية. وفي قصة قصيرة لهذه الحكاية وكيف بدأت في التخلق والنمو والتطور، أن وقع حادث سيارة لأحد مواطني هذه القرية، ووصل الخبر إلى القرية، أن فلانا من الناس وقع له حادث سيارة، وهذه مادة مقفلة ومنتهية، حادث وقع في مكان معين وانتهى الأمر. لكننا لو نظرنا إلى هذا الحادث لنرى كيف تم استعماله حتى وصل إلى بيتنا، وإلى الدور التي حولنا، وعندما سمعته أمي، وهي أم شعبية بسيطة، لاتعرف القراءة ولا الكتابة، ولكنها تعرف الحكاية، وعندما وصلت إليها الحكاية، نقلتها إلى جارتها، إن هناك حادثا وقع لفلان في المكان الفلاني، ويبدو أن الرجل جرح، والجارة نقلت الخبر إلى الأخرى، وأضافت أن الجرح خطير، في حين لم يقل الخبر الأول بأن الرجل جرح ولا يحزنون، فقط قال إن هناك حادث سيارة وقع لفلان ، وهكذا تستمر وضعية الحكاية حتى نهايتها، إن الرجل على ألسنة الذين يحكون مات، أو أوشك على الموت. وبالمنطق الاعتيادي اليومي، نقول إن هذا كذب، لكن بالمنطق المتخيل والقدرة على الإبداع، نقول إن كل واحد يريد أن يترك بصمته على الحكاية المركزية، وهذه هي العلاقة الأساسية بين المبدع والحدث التاريخي.

رضوى عاشور:

أعتقد أن الكاتب واسينى الأعرج، فضلا عن الملاحظات التى ذكرها عن العلاقة بين الرواية والتاريخ، قد طرح أيضا ملاحظات إشكالية خاصة بالتاريخ فى ذاته، وبالرواية فى ذاتها، وهل التاريخ مغلق؟ وهل الواقع التاريخى مطلق؟ وهى أسئلة يطرح حولها النقاش. وأعطى الكلمة للكاتبة اللبنانية هدى بركات.

الروائى ليس نبياً

هدى بركات:

الذى أود أن أقوله قاله إبراهيم الكونى وإلياس خورى، لكن من أجل الاستئناس بصوت آخر، أود أن أضيف شيئا صغيرا حول العلاقة بين الرواية والتاريخ، يتعلق بادعاء أننا بمجرد أن ندخل إلى العالم الروائى، نكون قد قدمنا حقيقة بديلة عن الحقيقة الرسمية، وهذا شئ فيه الكثير من عدم الدقة، الروائى ليس نبيا، أو هو قائل الحقائق فهذا أمر حقيقة غير مضبوط، وأريد أن أشدد على هذا الأمر، فأن نطلب من الروائى أن يقدم لنا الحقائق، هوطلب صعب أساسا، ولا أعرف إذا كان هناك أحد يتحمل مسؤولية أنه توجد حقيقة رسمية يستطيع أن يعدل فيها. فهناك أحياناً حقيقة رسمية، تحتج عليها الرواية احتجاجاً عميقا، وهذا أمر طبيعى، لكن احتجاجها أيضا، ونحن نتحدث عن الإبداع وكأنه حقائق بديلة فعلا عن حقائق عظيمة أخرى كثيرة. فهناك رواية تقدم إيديولوچيا أخرى، وتدافع عن وجهة نظر أخرى، وتورط صاحبها بأنه عنده هذا الادعاء بقول الحقيقة، وأنه يجب أن يهدأ المبدع، وأن يفيق من أنه يقدم شخصيات بديلة، أو يقدم عالما ليس بديلاً أبدا، بل موازيا وموجوداً، لكنه لايتناوله التاريخ الرسمى، خاصة أننا معنا مثلما قيل تواريخ رسمية، ومضطرون أن نقدمها ونتعرض لها. ولذلك، أتصور أن نتساءل عن التاريخ الناقص عندنا، وكل واحد له طريقته وأوهامه، وفيما يخص أوهامى أنا، فعندما أريد أن أحكى للناس عن كيف صارت الحرب اللبنانية، فسوف تعقرونني أنا وحسن داوود وإلياس خورى، الذى أراه أن هناك ادعاءً خطيراً فى الأمر، لأننا لم نخبر كيف صارت الحرب اللبنانية، وكل واحد فينا عنده الإجابة الخاصة به، وعن السؤال كيف انتزعت الحياة، ومن هم الناس الذين كانوا موجودين، ولم يحك أحد عنهم، ومهمتنا أن نهتم بأمر واحد، وليس مجموعات من الأشياء مثلما كان يحكى بعضهم عن الذات والمجتمع، الذات مقابل المجتمع، وكأن الذات موجودة فى محل، والمجتمع فى محل آخر، والشخصية الروائية تدل على أمور كثيرة، كما قال الصوفيون منذ زمان بعيد، بأن حبة الرمل تعكس حركة الكون المعقدة، وهذا أيضا ادعاء كبير، لكنه يعبر عن روح ومناخ معين.

وقد نفر نحن اللبنانيين إلى منطقة راحت منا وضاعت نهائيا، لكن بدافع أهمية أن نخبر البلد، وهذا ما يؤدى إلى زيادة الخوف من أن يحاول أن يقدم تاريخا بديلا للتاريخ الرسمى، الذى أظنه أنه يقدم أوهاما، من الممكن أن نصدقها أو لا نصدقها، لأن العلاقة فى النهاية خلصت بين الرواية والتاريخ وانتهت، فهى مسألة ملتبسة ومعقدة كثيرا، ولا أستطيع أن أجيب عن هذا السؤال.

رضوى عاشور:

جميل أن تنهى الكاتبة هدى بركات حديثها بأن العلاقة بين الرواية والتاريخ ملتبسة، وأنها لاتستطيع الإجابة عن السؤال، رغم أنها أجابت، وقدمت مجموعة من الافتراضات المتقاطعة، وقالت إنه لا أحد فينا يؤرخ

الرواية، فى حين تضمن كلامنا إمكانية التأريخ وجدانيا، وأن نخبر الذى حدث ونقوله ونردده بإحساسنا، وهو إحساس هائل بالمسؤولية والخوف منها، وهنا تكمن خطورة الكتابة الروائية ومسؤوليتها.

هدى بركات:

نحن نخبر هذا التاريخ ونعرفه، لكن الفرق البسيط هو أنه يجب ألا ندعى أننا نقول الحقيقة.

أمينة رشيد:

هذا الفرق يصل إلى الجميع، حتى ولو كان بالتهكم، أو بالكذب، فالروائى من المؤكد أنه سيصل إلى شئ ثالث.

رضوى عاشور:

على أية حال، هناك كلام جميل قيل عن أن الروائى يكون خائفا من المسؤولية التى تصل به إلى حد الحرص من أنه لايقدم تاريخا بديلا، وليس ضروريا أنه يقول الحقيقة، لكنه من المؤكد أن ما يقوله أفضل من ادعاء أنه يقول الحقيقة، وفى الغالب لاتكون هذه هى الحقيقة. وأعطى الكلمة للكاتب والروائى المغربى سالم حميش، وهو أستاذ جامعى.

التاريخ بوصفه مادة خاما

بنسالم حميش:

أعتقد أنه لابد من وضع النقاط على الحروف، حتى نعطى لهذه الجلسة معناها، وأن تكون لها «مردودية»، إذ لايجوز أن نخسر كل شئ فى الرواية التاريخية، إن البحث فى الفرق الموجود ما بين مثلا: (عبث الأقدار)، أو (كفاح طيبة) من جهة، و(القاهرة الجديدة) أو (زقاق المدق) من جهة أخرى، سيضعنا أو سيجعلنا قادرين على وضع اليد على هذه الفروق، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأدب الفرنسى، فإن هذه المفارقة لن تغير الأمر مع فلوبير، الذى يبقى هو فلوبير، وإن السؤال عن الفرق بين (مدام بوفارى) و(سلامبو)، هو سؤال أعتقد أن طرحه ليس الأساس فى الموضوع. وأحب أن أقول إن كل شئ تاريخ، أو إن كل شئ تراثى هو تاريخ، وحتى ماننتجه حاضرا يأتى عليه وقت يحوله إلى تراث. وككل نسق تاريخى يتعرض التراث فى تقلبات الزمان وتغيير الشروط والأحوال لاختبار الديمومة والبقاء، فتبرز منه أعمال أعلام تمنحها قوتها الذاتية الفائقة نفوذا عابرا للأمكنة والأزمنة، ثم تقيم سنكرونيا فى بعد، يعرف كنهه ومداه كل مبدع وخبير، ألا وهو بعد المعاصرة اللازمنية، الذى يضم إليه وتلتقى فيه وجوه الإبداع والخلق المشرقة من ثقافات كل الأحقاب والأزمان، سعة الروائى وقدرته الثقافية وقدرته فى التحصيل الثقافى، هو فيما أعتبر العتبة، أو الشرط الذى يحقق انتقاله من كتابة الرواية، الرواية الاجتماعية، أو ما شاكلها، إلى الرواية التاريخية. هناك فى تراثنا روايات كثيرة، مقبولة بالتصديق الإيمانى، أو رواية يعوزها الإسناد، أو تلمح باستحالتها وتخرق العادة والتقبل العقلى كقضية بناء مدينة إرمة، وسط اليمن، بأمر من سواد بن عاد، وقضية بناء الإسكندرية من طرف ذى القرنين الإسكندر المقدونى، أو قضية تمثال الزرزور، وقصة سجل ماسة مدينة النحاس، وغيرها مما تناقله المؤرخون القدامى، بمن فيهم إمامهم المسعودى. كل تلك القصص المروية، إضافة إلى ما هو معروف من قصص السيرة والملاحم و(ألف ليلة وليلة)، وصولا للروائى اليوم، وأن يتمثل أقواها معنى وأجملها مبنى مسجلا إياها فى سجل الإرهاصات

والطلسمات الروائية، قبل بروز مفهوم الروائى الكاتب، ورسوخ الرواية مشروعاً قصدياً، وجنساً واعياً بذاته وهويته، منتجاً عمله وأساليبه وشكوله، وإجمالاً النص التراثى التاريخى، وأنا لا أفرق بينهما، المكتوب منه والشفوى، أى نص أعرق منه وأغنى بالواقعات والحالات والتجارب، وأى خزان أوسع منه، بغرض إقامة الدلالات وتحريرها، لكن مثل هذا العمل صعب المراس، لايوطد لظهور ثمرته اليانعة الممتعة إلا الخلوص على تحصيل المادة التراثية التاريخية وتدقيقها والاشتغال بقوة التنقيب والاستيعاب. وهذا ما ضرب عليه مثالاً فائقا فلوبير فى روايته الرائدة (سلامبو)، أو إمبرتو إيكو فى روايته (اسم الوردة)، أو مارجريت بورستال فى (مذكرات إدريان)... وغيرها.

هناك فكرتان أريد أن أنتهى بهما، على سبيل إعداد المادة الخام لنقاشنا، وهو ما نجده فى الكتاب الأساسى للمفكر المجرى جورج لوكاتش، وهذا الكتاب يصب فيما نحن بصدده عن الرواية التاريخية، وهو كتاب كبير وثرى، ولكننى أقتطف منه فكرتين، نحن معنيون بهما: الفكرة الأولى هى أن ولادة الرواية التاريخية اقترنت بالتقلبات التاريخية، بالثورة الفرنسية وبالحروب النابولينية، وهى التقلبات التى أتاحت للمجتمعات أن تدخل إلى حلبة التاريخ، وأن تعايش هذه الأحداث الكبرى، ثم الانتقال من التاريخ الكمى إلى التاريخ الكيفى، وأن تصبح للشعوب شخصيتها، هذا هو ما أدى إلى ظهور الرواية التاريخية، مع الاعتبار بأن الاستبداد والاستبدادية، كان مطلبها وشعارها، أن يكون المواطن، هو هذا المواطن الهادئ الذى لايبعث على الخوف أو الحذر؛ وبالتالى ما كان للرواية التاريخية أن تظهر فى ظل العهود الديكتاتورية أو العهود الاستبدادية عموما، ويعتبر والترسكوت الأب الروحى للرواية التاريخية. وقد طور والترسكوت باعتراف بوشكين، وبلزاك، بعد المأساة التاريخية المبتدعة، من هذا البعد المبتدع من طرف شكسبير، فأعمال شكسبير المسرحية، سنجد أنها أعمال تاريخية، كما تعلمون، وأنه كذلك عمق وصف العادات والظروف المحيطة بالأحداث، كذلك طبع العمل المأساوى فى علاقته المستجدة بالحوادث فى الرواية.

الفكرة الأخيرة وهى مابحث فيه جوته وهيجل، وهو ما يسمى بالتماهى الزمانى أو التداخل الزمانى، ودون حضور هذا البعد فى الرواية التاريخية، لايمكن للرواية التاريخية أن تكون. ثم إن ما تطرحه هذه الفكرة وهى العلاقة التى لابد أن تقوم شئنا ذلك أم أبينا، بين التاريخ الماضى والحاضر، على اعتبار كما يقول جوته فى كلمة قصيرة، أننا نغير أو نضفى الروح الحديثة، على كل الشروط الماضية، وبهذه الطريقة وحدها يمكننا رؤيتها، تحمل هذه الرؤية، كما أن هيجل اعتبر أن التفكير فى الحياة تلك، هى المهمة، وبالتالى فإن كل ما نحاول استدراجه من الماضى إلى حاضرنا، لابد وأن يحمل طابعنا وأن يحمل توقيعنا.

وأخيراً، أعتبر لوكاتش محقا فى ذلك، بحكم أن الرواية التاريخية تؤثر فى أو تؤشر إلى ظهور المجتمعات على مسرح التاريخ، فهى مرتبطة وانتعاشها مرتبط بالديمقراطية، وترسيخ قواعدها، لأن الديمقراطية كلمة من حيث الاشتقاق اليونانى، لاتعنى سوى حكم الشعب لنفسه بنفسه، وإذا ما أخذنا هذا العنصر فى الاعتبار، فمعنى هذا أننا سنتعامل مع شعوب عدة فى الرواية، وهناك نماذج قوية، هى التى تصلح نموذجاً، فى هذا الصدد، مثل رواية (الحرب والسلام) لتولستوى، وأعتقد أن الروائى الذى ليس بمقدوره أن يحرك جيوشا كاملة، لايمكن فعلا أن يكون له قدرة فى مجال الكتابة الروائية التاريخية.

رضوى عاشور:

أعطى الكلمة الآن للناقدة الدكتورة سامية محرز، وهى أستاذة الأدب بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

بناء الواقع المتخيل

سامية محرز:

سأحاول أن أجعل كلامى موجزاً للغاية، وكانت لى محاولة سابقة للإجابة عن السؤال المطروح فى هذه المائدة المستديرة، حول العلاقة بين الرواية والتاريخ، وهذه المحاولة نشرت فى كتاب باللغة الإنجليزية، يجيب عنوانه عن هذا السؤال، أو على الأقل يقدم إجابة جزئية، وهو عنوان (الروائى المصرى بين التاريخ والرواية)، والكتاب عبارة عن مجموعة مقالات عن ثلاثة أدباء مصريين، هم نجيب محفوظ وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم. وقسمت هذا الكتاب إلى ثلاثة أجزاء، باعتبارها أسهل طريقة للرد على السؤال المطروح، وأرى هنا ضرورة الرجوع إلى أشياء أخرى كتبتها عن الواقع الروائى المصرى بالخصوص، والعربى بشكل عام. وفى مقدمة هذا الكتاب حاولت أن أعمم التحليل الذى طبقته على الروائيين المصريين، وعلى مجموعة من الأعمال العربية أيضا، لكنه فى التطبيق قصرته على الروائيين المصريين.. وفى الجزء الأول تتبعت محاولة تأريخ القص أو الروائى لعلاقته بالسلطة، وكيف أن الروائى يؤرخ لعلاقته بالسلطة.

وفى الجزء الثانى من الكتاب، حاولت أن أحلل كيف يؤرخ الروائى للمكان، أما الجزء الثالث فهو يحاول أن يحلل التقنيات الخاصة بالروائى فى القص عن التاريخ، وكيف تبنى الرواية التى تريد أن تقص شيئا عن التاريخ، وأنا لا أسمى هذه الروايات روايات تاريخية، وإنما روايات عن التاريخ بشكل عام.

وأعود إلى المقدمة بعدما سمعت واسينى الأعرج، وما طرحه عن مسألة التاريخ والرواية بشكل متقابل، وأن التاريخ شئ والرواية شئ آخر، وأيضاً سأرجع إلى ما تحدثت عنه هدى بركات بالنسبة إلى نبوة الروائى، وإن كانت ترفض هى الفكرة.

لكن هذه المقدمة فى الحقيقة مبنية على محاولة رصد كمّ الأشياء التى تجمع ما بين التاريخ والرواية، بدلاً من تقابلهما، وأنا أحاول أن أراهم وأرى الأشياء التى تجمعهم فى الحقيقة، وأعتقد أن هذه مسألة مهمة، لابد أن نجعلها واضحة فى ذهننا. وأنتقى عنصرين مهمين عن مسألة المؤرخ والروائى، هما الاثنان يشرعان فى بناء الواقع، ولاتوجد مسألة فى الحقيقة اسمها واقع، سواء كان تاريخياً أو روائيا، لايوجد عالم متخيل وعالم حقيقى، إن المؤرخ والروائى كليهما يشرع فى بناء هذا الواقع، كل بطريقته، وينطلق من فنه وأدواته، وهذا أمر مهم، ولكن هذا الواقع فى الحالتين دائما غير مكتمل، لأن المؤرخ نفسه لايمكن أن يؤرخ للواقع، وهو يحدث أمامه لحظة بلحظة، فإذا هو باستمرار يعيد صياغة الواقع، كما يعيد صياغته الروائى. ويجمع بينهما أيضا أنهما هما الاثنان محكومان بسلطة ما. وهنا نرجع إلى الحديث الذى ذكرته هدى بركات، عن أنه ليس فقط التاريخ هو التاريخ الرسمى، إذ من الممكن أن نتحدث نحن أيضا عن الرواية الرسمية، أى أنه فى الحالتين، سواء كنت مؤرخا أو روائيا، هناك موقف وموقع منسوب من سلطة ما، سواء كانت هذه السلطة سلطة الدولة، سلطة سياسية، أو سلطة مجتمع. وبالأمس تحدث عبد الرحمن منيف عن سلطة المجتمع، التى لاتخلى الساحة للسلطة السياسية.

والمهم ـ كما أعتقد ـ أن النصوص الروائية نستطيع أن نقرأ منها ومن خلالها موقع كاتبها من تلك السلطات أيا كانت، وهو ما يعنى أن هناك باستمرار درجات من التماهى مع سلطة ما، أو الابتعاد والتباعد ما بين الرواية والتاريخ فالروائى أصلاً كان يروى حقيقة وخيالاً معا، وإن أصل الكلمة يجمع بين التاريخ أى الواقع، والرواية المتخيلة.

رضوى عاشور:

أعطى الكلمة الآن للأديب والكاتب جمال الغيطانى.

لايوجد تاريخ.. أين هو؟

جمال الغيطانى:

أنا فى الواقع أخشى من التنظير، وعندما أسمع هذه المصطلحات الكثيرة والعبارات الشديدة التركيب، أشعر بالخجل جداً أن أعبر عن وجهة نظرى، وبالذات تلك العبارات التى تحتوى على مصطلحات، ولكن اسمحوا لى أن أتحدث ببساطة، فأنا أنطلق فى علاقتى بالتاريخ من إحساس قوى جداً بالزمن، وهو ما تحدثت عنه فى شهادتى، وأعتبر أن الزمن أمر مطلق، والتاريخ أمر نسبى، والتاريخ من وضع الإنسان، أما الزمن فهو كونى، مسألة كونية، والإنسان نتاج هذا الزمن، وهناك ما أسميه بوحدة التجربة الإنسانية، وهذه الوحدة تلغى عندى ما يسمى بالتاريخ، بمعنى أنه هل هناك فرق بين لحظة انقضت منذ خمس دقائق، ولحظة انقضت منذ خمسة آلاف عام، أو لحظة انقضت منذ مليار سنة، بالنسبة إلىّ يوجد فرق لماذا؟.. لأن كل لحظة من اللحظات المنقضية لايمكن استعادتها، وبالتالى لايوجد ما يسمى تاريخ. الذى يوجد هو إعادة إنتاج اللحظة، بواسطة مخيلة المبدع أو الكاتب. ولذلك، هناك أساليب مختلفة فى التعامل مع هذه اللحظات المنقضية إما إعادة رواية ما جرى، كما ورد عند جورجى زيدان وعند والترسكوت وغيرهما، مجرد إعادة رواية أحداث، وإما إعادة رواية أحداث بهدف التأثير على ما هو كائن الآن، مثل (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ، الذى اختار فترة معينة من التاريخ الفرعونى، لكى يؤشر ويدلل على الاحتلال البريطانى، ويستنفر طاقات الشعب المصرى فى النهضة أو فى محاولة استخلاص تجربة إنسانية معينة من زمن مضى، ووصفها فى بعد مطلق، يصلح فى زمان ومكان.

هذا هو ما قرأت به تجربتى فى رواية (الزينى بركات)، لأنه فى هذه الرواية، وأنا عندما بدأت أتجه للعصر العثمانى كنت أقول إننى أعايش التاريخ، أعايشه فى المدينة، وفى المعمار، وفى الأزياء، وفى الطعام، وكل الحقائق فى الرواية حقيقية وواقعية، لكننى فككتها وأعدت تركيبها مرة أخرى، بما يتناسب والقضية التى أريد أن أطرحها أو الرؤية التى أحددها. إذن، لايوجد ما يسمى بالتاريخ فى رأيى، فقط يوجد إحساس بالزمن، وإعادة إنتاج اللحظة.

وهنا أريد أن أقص عليكم تجربة حدثت مع الكتاب الذى أشار إليه الكاتب الدكتور سالم حميش، وهو كتاب الرواية التاريخية للوكاتش، ومنذ زمن طويل وأنا أسمع عن هذا الكتاب، وأظننى فى منتصف السبعينيات وقعت فى يدى ترجمة لهذا الكتاب، كانت قد صدرت فى العراق على ما أذكر. وشرعت فى قراءته بنهم وشغف، لأننى أنا المعنىّ بالرواية التاريخية، معنى بالتاريخ والزمن، وظننت أنه سوف يعطينى الأفكار النظرية التى يمكن أن تساعدنى فى الكتابة، وبعد عدة صفحات بدأت أكتشف أننى أختلف معه جذريا، لماذا؟ لأنه يعتبر أن رواية (سلامبو) لفلوبير، هى الرواية المثالية للرواية التاريخية، والروائى عندما يكتب فى التاريخ، لابد أن يلتزم الوقائع التاريخية، ولايغفل التفاصيل. وعلى هذا النقيض تقوم تجربتى، والأمر يصل عندى إلى حد التساؤل عمن ذلك الذى يمكنه أن يمسك ويفصل بين الأمرين، وأن يقول لنا إن هذا هو التاريخ، وإن هذا ليس تاريخا. هناك تجربة إنسانية، وهناك إنسان، وبالنسبة إلىّ فإن الألم الذى شعر به جندى فى العصر الإغريقى أو الفرعونى أو البابلى أو الآشورى أو المملوكى فى لحظة حرب، هو الألم نفسه الذى يمكن أن يشعر به الإنسان الآن، وهذا ما أسميه بتجربة الوحدة الإنسانية.

ثم لماذا تفترضون أنكم قادمون من ماض، ومتجهون إلى المستقبل، لماذا لايكون العكس، لماذا لايكون التاريخ موجودا فى المستقبل، أو أن الكون بدأ من لحظته، وهو ماض إلى لحظة النهاية، وأننا ننتظر فى الماضى، فلا يوجد مطلق، نحن ننطلق من أمور وكأن هناك قانوناً وصفيا يقيدنا نحن المبدعين. الإبداع مغامرة، ولا يوجد شئ ثابت، حتى المكان فى يوم من الأيام غير المكان فى يوم آخر، فقد شعرت بالحنين ذات صباح وأنا أخرج فيه من بيت لنا بحى الجمالية بقلب القاهرة الإسلامية، وذهبت إلى المكان الذى كنت أعيش فيه، ومشيت فى الاتجاه نفسه، وفى النقطة نفسها، وفى اللحظة نفسها فكرت، ولم أجد الزمان ولم أجد المكان، المكان نسبى، المكان بزمانه، فأين هو التاريخ؟ والمبدع هنا عليه أن ينطلق وأن يغامر فى إبداعه، ويعيد إنتاج اللحظات متضمنة التجربة الإنسانية، ورؤيته الفكرية والإنسانية والتشكيلية، بما يعبر فيه عن الإنسان فى لحظة معينة بالكون، وإذا نفذ إلى العمق، فهو ينفذ إلى الإنسان فى كل زمان ومكان.

فى إحدى المقابر فى «سقارة» توجد جدارية سرقت اللوحة القديمة منها، ولم يتبق فى هذه المقبرة إلا يد رجل، تمسك بيد امرأة فى حنان ورقة شديدين، وهذا يكفينى للدلالة على عصر بأكمله.

رضوى عاشور:

هذا الكلام الذى ذكره الكاتب جمال الغيطانى سيثير الأسئلة والحرائق، خصوصاً حديثه عن أنه لايوجد تاريخ، ولايوجد ماض، وربما كان الماضى فى المستقبل، أو العكس، وهو ما نتوقع نقاشا كبيراً بصدده. والآن أعطى الكلمة للكاتبة الدكتورة أهداف سويف. وهى روائية وأكاديمية أيضا.

البحث فى التاريخ الموجود دائما

أهداف سويف:

جمال الغيطانى تحجج فى البداية، وقال إنه يخشى الكلام الكبير ويخاف أن يتحدث ويشعر بالخجل، وبعد ذلك فوجئنا به يقول أكبر الكلام فى هذا الموضوع الذى نناقشه. وأنا فعلا لايوجد عندى ما أقوله، وخصوصا من الناحية النظرية، فقط مجرد فكرتين أطرحهما، وردتا إلى ذهنى أثناء الحديث. الأولى هى فكرة ثبوت التاريخ، وأنا لا أعتقد أن التاريخ ثابت، وأنا هنا لا أتحدث بالشكل الجذرى الذى تحدث به جمال الغيطانى، وإنما أقصد أن وعينا بالتاريخ يتغير طوال الوقت، كما يتجلى الآن فى أعمال الذين بدأوا يكتبون التاريخ غير الرسمى للشعوب والأماكن، كما فى أعمال سايمون شمعة، وآخرين، ممن اهتموا بكتابة التاريخ التحتى للبلاد وللناس، وفى تصورى أن هذه الأعمال التأريخية قريبة جداً فى روحها من روح الرواية، نجد فيها شخصيات حية وأحداثاً موثقة بشكل موضوعى. والرواية كما قال إدوار الخراط فى شهادته تصف أحداثا كان يمكن أن تقع، وهى لم تقع بالفعل بشكل موثق، وإنما كان يمكن أن تقع فى أى وقت، وبمجرد طرح المسألة عن ثبوت التاريخ واختلافه عن الرواية. نكتشف هذه الحكايات عن التاريخ التحتى.

والسؤال الذى طرح حول «هل هاجس التاريخ أكثر إلحاحاً فى الرواية العربية، أم أنه هاجس يسكن الجنس الأدبى نفسه»، وجدت أن الدكتورة أمينة رشيد فى طرحها، أقامت تحليلا لا أرى فيه نقصا فى علاقة الرواية العربية بالتاريخ، ولا أرى أن هناك اختلافا بين علاقتنا، كعرب وكروائيين عرب بالتاريخ، عن علاقة الروائيين الغربيين بالتاريخ وأتصور ـ وهذا تصور أولىّ، ومستعدة للتراجع فيه ـ أن التاريخ موجود دائما، وليس شرطا أن يكون موجودا فى القصة القصيرة، وإنما فى الرواية لابد له من وجود، وهذا الوجود إذا تصورناه بشكل مرئى يكون دليلا على وجوده، وحتى عدم وجوده هو يعبر عن موقف بشكل ما، ودرجة الوجود هذه قد تكون مركزة أو خافتة، تبعا لاهتمامات الروائى نفسه.

أيضا سؤال العصر يطرح نفسه فى هذه العلاقة، فهل العصر الذى أنا فيه أحس بأنه عصر مستقر، أم يبعث على القلق وبالتالى توجد حالة بحث فى التاريخ أيضاً، وسنلاحظ هذا لو نظرنا للكاتب تولستوى مثلا، وروايته(الحرب والسلام) هى رواية مشغولة بالتاريخ، فى حين نجد روايات أخرى يبقى التاريخ فيها فى الخلفية.

وألاحظ أن الروائيين العرب مشغولون بالتاريخ، قد يبدأ الروائى العربى فى البداية من منطقة لايهتم فيها بالتاريخ، لكنه يجد نفسه بعد ذلك مشغولاً بالتاريخ، وأنا شخصياً وجدت أن الرواية التى أعمل عليها حالياً، وفى جزء منها تاريخى ومهتمة أساساً بفكرة التاريخ وتأثير الأحداث والمواقف، وإلى أى مدى نحن نعيش هذه الأحداث ونجترها، رغم أننى فى البداية لم أكن مشغولة بهذه المسألة، وهو ما يعنى أن انشغالنا بالتاريخ، يعبر عن قلق فظيع، فى محاولة لفهم الحاضر عن طريق البحث فى الماضى، إن كان هناك ماض.

رضوى عاشور:

أعطى الكلمة الأخيرة للكاتب المصرى مجيد طوبيا، نفتح بعدها النقاش مع الحاضرين.

العودة للتاريخ.. عودة للتوازن

مجيد طوبيا:

المقدمة التى قالها جمال الغيطانى تنطبق علىّ أنا الآخر بشكل من الأشكال، إذ لا أعتبر نفسى ضليعا فى الندوات أو فى الحديث المنمق فيها، ولكن ببساطة شديدة جداً أقول إذا كان التاريخ يكتب ليتناول الحكام والوزراء والقتلة. فالأدب المفروض فيه أن يتناول حياة الناس العاديين، ولو تناول شخصية من الشخصيات التاريخية المذكورة فى التاريخ، فالمفروض أن يتناولها على أنها بشر، ومن زاوية الإنسان العادى، ومن هذا المنطلق أتصور أن مسرحية (الملك لير) لشيكسبير، ليست رواية تاريخية، وشكسبير لم يكتب تاريخاً، وإنما الممثلون الذين يؤدون هذه المسرحيات يرتدون الملابس التاريخية، فهو يتحدث عن حالة لإنسان فى بداية تشكل الطبقة المتوسطة، وهل سيكون أم لايكون. فهو يتناول إنسانا وليس تاريخا.

ولما كتبت موضوعات لها علاقة بالتاريخ، ما الذى جعلنى أرجع لتاريخ مصر القديمة. وبصراحة أقول إن الزاوية التاريخية انتشرت فى العالم العربى فى السنوات العشرين الأخيرة بشكل كبير جداً، لأن المنطقة مرت بصدمات وأحداث وعدم توازن وهزائم ومصائب لاحصر لها، وهو ما جعل الروائيين والكتاب يعودون للتاريخ، ليعرفوا ما الحكاية، وما أصل المشكلة ربما وجدوا لها حلولاً، أو على الأقل يجدون تفسيرا يطمئنهم من هذا التاريخ، وكأن هذه العودة محاولة لإعادة التوازن للذات الشخصية.

وأنا لا أحب أن يكون التاريخ إسقاطا، كما قال الأستاذ إبراهيم الكونى، ولكن من الممكن أن يكون وسيلة، أو محاولة للرجوع إلى مرحلة وإعادة خلقها من خلال بشر عاديين، يحبون كما يعرف الحب، ويكرهون كما يكون الكره، فالحب واحد، وكذلك الكراهية، وهو ما يعنى أن التاريخ ليس كتابا، بل إننى عندما أقرأ كتاب (الفتنة الكبرى) لطه حسين، أجده رواية مثيرة ومشوقة، لأنه يحتوى على عناصر الدراما بالمفهوم الكلاسيكى ـ طبعا ـ وعادة الكاتب يعجب بالمناطق التى تشبه هذه الأشياء المثيرة. وأنا رجعت للتاريخ وعدت أقرأه ثانية من أيام الفراعنة لأفهم ما الذى حدث لنا عام ١٩٦٧، أو ما بعد ذلك، وأن أجد تفسيرا لهذه الهزات. فى حين لو كانت هناك ديمقراطية كما قالت هدى بركات، ما كان حدث كل الذى حدث من هزائم أو انتكاسات. من هنا أرى أن كتابات جورجى زيدان ليست روايات تاريخية، فالتاريخ الموجود فيها مثل تاريخ السير الشعبية، ٩٠ فى المائة منه خطأ، لكن ليس هذا ما يهمنى بقدر ما يهمنى التفسير الذى أجده فى التاريخ لأحداث الراهن.

رضوى عاشور:

بدا من حديث بعض المتحدثين أن السؤال الأساسى الذى تم طرحه فى بداية أعمال المائدة المستديرة، عن الرواية والتاريخ، لم يتم الالتزام به، وربما أكون أنا مسؤولة عن ذلك، لأن العديد من المداخلات دارت حول موضوع الرواية التاريخية، فى حين أن موضوع المائدة المستديرة لم يكن كذلك، بل كان عن العلاقة بين الرواية والتاريخ، أى الواقع التاريخى المعيش، بقواه الفاعلة والمتفاعلة فى لحظة معينة، هذه اللحظة قد تكون فى ماض قريب، أو ماض بعيد، أو فى الحاضر، فالواقع التاريخى يعنى كل اللحظة، بكل عناصرها الفاعلة والمتحركة، التى يصعب القبض عليها، وعندما حاول بعضهم الإجابة عن هذا السؤال، انحرف بالحديث إلى الرواية التاريخية، لكن البداية التى بدأها الكاتب الليبى إبراهيم الكونى، وضعت إطاراً أوسع بكثير مما حدده السؤال، لأنه تحدث عن التاريخ بمعنى حكاية البشر على هذه الأرض، ومسعاهم الروحى فى هذا الوجود الواسع، وفى المقابل انتقلنا إلى الطرف الآخر، الذى تمثل فى حديث الكاتب جمال الغيطانى، الذى قال ليس هناك تاريخ، وما بين هذا وذاك، كانت هناك مداخلات منشغلة بمحاولة توضيح العلاقة بين النص الفنى والواقع التاريخى، بالمعنى الذى أشرت إليه فى السؤال الرئيسى للمائدة المستديرة.

وهنا سنبدأ بالتعقيبات والأسئلة التى يوجهها الحضور حول ما قيل، ثم نعود إلى المتحدثين الرئيسيين، للإجابة عما أثير من أسئلة فى هذه التعقيبات.

تساؤلات مشروعة

يمنى العيد:

كنت قد بدأت ملاحظاتى بالكلام مع الدكتورة رضوى عاشور خارج القاعة، حول مصطلح التاريخ، كما استعمل فى هذه المائدة وأتحفظ على استعمال مصطلح التاريخ بهذا الشكل العام، الذى استخدم فى النقاش، وأتساءل: هل يمكن أن نتكلم عن الرواية والتاريخ، عندما نتكلم عن الرواية فى علاقتها مع الحاضر، لماذا؟ لأن التاريخ عندما نذكره، فنحن نتكلم عن شئ مكتوب، أو عن شئ متعارف عليه، وله إلى حد ما معنى الثبوت، من الممكن أن نغيره، لكن جرى نوع من الاصطلاح، وعندما نتكلم عن الرواية والواقع، أو الحاضر، فنحن نتكلم عن شئ لم يدخل بعد فى المتعارف تماما، وهو غير مكتوب، وخاضع لأكثر من وجهة نظر، وربما أهم نقطة فى الحديث، تكمن فى الحديث عن الرواية والواقع الحاضر، أو فى الزمن الحاضر، هنا نحن نتكلم عَن غير المحكى، الذى لم يدخل إلى الكتابة، وعن الشفوى، وغير الملفوظ، عن الصامت. وتكمن أهمية الروائى فى مثل هذه الحال، فى أنه يأتى بماهو غير معترف به من الكلام إلى الكتابة، وهنا تدخل عملية التغيير على مستوى اللغة والوعى والإيديولوچيا، وهو ما أشار إليه الصديق الروائى إلياس خورى، واعتبره عملاً مهماً، أن نأتى بغير المعترف به من الكلام، وندخله إلى المكتوب، أى نأتى بما هو على هامش اللغة، وعلى هامش الوعى والفكر، وندخله إلى الوعى اللغوى والثقافى العام.

والنقطة الثانية التى أود أن أتكلم عنها، هى مفهوم التاريخ، ومعادلته بالزمن المطلق كما أشار الروائى جمال الغيطانى، وأعتقد أن تجربته فى رواية (الزينى بركات)، تناقض ما قاله هنا، لأنه عندما استخدم التاريخ، استخدمه للكلام عن شئ فى الحاضر، أى أنه أعطى للتاريخ بمعناه المطلق، معنى متعيناً، وأدخله إلى الحركة الاجتماعية، فى توجه ما، وإلى دلالة متعينة فى الزمن، فى لحظة محددة، وهذه اللحظة هى لحظة من

التناقضات ومن الخلافات ومن الصراعات الاجتماعية التاريخية. وهنا أستعمل كلمة «التاريخ»، بمعناها الاجتماعى التاريخى، وبالتالى أعطى معنى مختلفا عن المعنى المطلق. وأعتقد أن التاريخ هنا استعمل بمثابة قناع، وجعل التاريخ يقوم بدور التمثيل كما يقوم اللاعب بالتمثيل على المسرح، وهنا أطرح السؤال المهم فى هذه التجربة عن مسرحة التاريخ بهذا المعنى، وهل هذه المسرحة خارج الزمن المتعين، ويمكن أن نضعها فى الزمن المطلق، رغم القيمة العامة التى من الممكن أن ينطوى عليها العمل الأدبى، باعتبارها قيمة إنسانية مثالية عليا؟

رضوى عاشور:

لى ملاحظة واحدة، وهى أن نضع فى الاعتبار، إمكانية التطور التى تصيب الكاتب، ورواية (الزينى بركات) صدرت عام ١٩٧٤، ونحن فى عام ١٩٩٨، أى منذ ٢٤ عاما، ومن الوارد أن تتطور أفكار الكاتب عن الكتابة ذاتها، وعن الزمن والتاريخ والجغرافيا والحياة والأشياء كلها.

فوزية أسعد:

عندى ملاحظتان فيما يخص الرواية، وفيما يخص التاريخ، أعنى التاريخ الأول، والسؤال الذى يشغلنى الآن بعد ما قيل هو متى بدأنا نحن نكتب عن تاريخنا، ومن الذى كتب هذا التاريخ؟.. وعلينا ألا ننسى أننا وقعنا تحت نير الاستعمار سنوات طويلة، وتاريخنا مستعمر، والذين كتبوا عن تاريخنا هم المستعمرون، مما يتطلب أن نعود إلى كتابة التاريخ، وبما أن الوثائق الخاصة بتاريخنا ملوثة برؤى الاستعمار، فأفضل الأشكال التى من الممكن أن يأتى عليها تاريخنا هى الرواية، أضف إلى ذلك أننا نكتب هذه الروايات وكل أشخاصها معجونة فى التاريخ، ولا يوجد أى حادث يحدث لأى شخص فى الرواية، إلا وهو معجون بأحداث التاريخ، وبالأحداث التى حدثت،والحروب والنكسات والانتصارات، أيضا الأحداث العالمية تترك آثارها على الروح الخاصة بشخوص الرواية، من عولمة وثورة معلومات، مما يعنى ضرورة أن تكون الرواية لها علاقة بالسياسة، والسياسة تمثل التاريخ الحى.

محمد برادة:

لو سمحتم لى سأنتهى إلى نتيجة تخالف معظم ما قيل، وقبل أن أبدأ، سأعتمد على النظرية والتنظير، خلافا لما فعله الروائى جمال الغيطانى، ولن أذكر المراجع التى استفدت منها فى بيان العلاقة بين الرواية والتاريخ، لكنها معروفة لنا جميعا، هذه العلاقة التى تتضح فى مسألة الزمن، وأقول الزمن والزمنية، وأميز بينهما فيما بعد. لكن المهم هنا أنه مادامت هذه العلاقة هى علاقة الزمن، التى تشملهما معا، فهل نتصور تاريخاً لايعتمد على التخييل؟ هذا الرأى دحض اليوم فى حديث المتحدثين، وكل نص تاريخى بما فيه من آراء مدرسة الحوليات الجديدة، يقوم على التخييل الذى يوجد عند كتابة أى نص، بما فى ذلك كتابة النص العلمى، ومادام هذا التخييل مشتركاً، فلنا أن نطرح المسألة الأساسية فى هذه العلاقة، وهى مسألة كيفية التعامل مع الزمن سواء كنا مؤرخين أو روائيين، فهناك زمن فينومينولوچى، وهو الزمن الظاهراتى، الذى يمكن أن ألتقطه عبر التفاصيل والجزئيات، وهناك زمن آخرهو الزمن الكوزمولوجى الكونى، الذى يشمل الأبد، والمسألة فى هذه المفارقة تكمن فى أن هذه السردية فى كل تنويعاتها داخل الرواية لاتكفى، مسألة التشخيص أو التخييل للزمن، هى دائماً متمنعة، ومن الواضح أنها تحتاج إلى أكثر من وسيلة تعبيرية، تحتاج إلى اللغة، وإلى

الرسم، وإلى الموسيقى، وتتطلب ذلك، هذا هو النص المثالى، ومع ذلك لم تقبض على الزمن. والسؤال الذى يطرح نفسه أمام هذه الصعوبة هو كيف نتصرف، وأقول باختصار إننى أريد أن نخرج من تبعية الرواية للسياسة أو للتاريخ، أو للاجتماع، وأن تكون لها استقلاليتها، الرواية ميزتها أنها نص طفيلى، يتعيش على جميع المعارف دون استثناء، وفى مثل هذا النص أريد أن أقرأ شخصية الروائى، وأن أتعرف رؤيته، ومايحمله من أفكار، وليأخذ الروائى مواده الخام من أى مكان يشاء، من كل التواريخ، ومن كل الأشياء الواقعة، ومن الأحداث.. وما يهمنى بصفتى قارئا ومتلقيا، أن هذه الرواية تحفزنى وتبث القلق فىّ، وتجعلنى أرى التاريخ من زاوية ثانية، لأننا يجب ألا ننسى أن تاريخنا اليوم تصنعه آخرصورة نشاهدها فى التلفزة قبل أن ننام. ولحسن الحظ، أقرأ دائما لمدة ساعتين من الروايات، وهو ما أريد أن يكون هو التاريخ الجميل الذى أغلق عليه عينى قبل أن أنام وليس شيئا آخر.

محمد شاهين:

بالإشارة إلى ما ذكرته الروائية هدى بركات، وفى محاولة لتجنب السؤال، أن الرواية التى ندعو الناس إلى قراءتها، هى أن يقرأوا تاريخهم فى هذه الرواية، صحيح أننى أعلم أن الدافع لهذا، هوالمحافظة على فنية وجمالية الرواية. ولكن تاريخنا له خصوصيته، ولو أتيحت لى الفرصة لأقترح عنوانا آخر لبعض الجلسات، لقلت خصوصية التاريخ فى الرواية، فتاريخنا له رواية، خصوصاً أننا نعلم أنه مزور، ولايضيرنا أبداً أن نقول إن شخصاً يقرأ التاريخ فى الرواية من قبل هذه الخصوصية لتزوير التاريخ الرسمى. طبعا هو لايستطيع أن يصل إلى الجماليات، لكن قراءة الرواية قراءات مختلفة قد تتيح الوصول إلى اكتشاف هذه الجماليات. والشق الآخر فى هذه المسألة هو القارئ الضمنى فى الرواية، فالروائى يتصور قارئا ضمنيا، وقد يتفق القارئ الحقيقى للرواية مع قارئها الضمنى، ويمكن أن يشاركه أو يشاكسه، وفى هذه الحالة لايقف الروائى الموقف الرادع أو المقنن للقارئ الضمنى. أما ما قاله الروائى إلياس خورى فهو الفصل فى العلاقة بين التاريخ والرواية، وإن وجود التاريخ فى الرواية هو تفصيل للذاكرة وتنشيط لها وإحياؤها، تنطلق اللحظة من عنان الزمن، ولايعود الزمن هنا إلى زمن ساعات الحائط، وهذا ما ينقصنا حتى يتحرر التاريخ فى الرواية من الوصف، وأعتقد أن هذا هو أهم شئ بالنسبة إلى العلاقة بين الرواية والتاريخ.

محسن جاسم الموسوى:

فى البداية أشكر الدكتورة رضوى عاشور على إدارتها لهذه المائدة المستديرة، وهى إدارة مدققة، أما الجلسة ذاتها فهى قوية فى حواراتها وممتعة. وأود أن أعيد قراءة موضوع العلاقة بين التاريخ والرواية مجدداً، وفى ضوء ما قيل على أساس أننا نستمع ونصغى إلى مجموعة من الروائيين، ومن المؤكد أن د. أمينة رشيد قدمت تفسيراً أو عرضا لاحتمالات هذه العلاقة، وهو عرض شيق وممتع وملمّ بأشكال هذه العلاقة. وإذا أخذنا التاريخ على أنه محاولة أو سرد يدعى التطابق مع واقع مفترض، فإننا سنقرأ علاقة الرواية بالتاريخ، بصفتها سرداً يحتمل الكثير من التخييل، أو يحتمل الكثير من التفسير، وكثيراً من التلفيق، على هذا الأساس. وإذا أخذنا هذه العلاقة بالنظر فى الاعتبار، فيمكننا أن ندقق فيما قيل.

ونأتى إلى المشكلات التى عرضها الروائى إبراهيم الكونى فى حديثه، وأنا أصغى إلى مداخلته، أرى أننى أعيد قراءة ـ فرضا ـ واحدة من رواياته الأخيرة، ولتكن (واو الصغرى)، أى أن التكوين المادى التاريخى لواو الصغرى، هو الواقع القائم، والخروج عليه هو الواقع المفترض. والشاعر فى مثل هذه الحالة، أو الزعيم

الشاعر هو الخارج، أو هو صاحب رحلة التخلى، وبالتالى فهو الروائى، لأنه هو المسكون بالهاجس الروائى على هذا الأساس للخروج مما هو واقع محدد، وقد يكون واقعا محبطا أيضا. بكلمة أخرى هل نحن فى هذا الحديث أصغينا إلى إبراهيم الكونى مثلا وهو يعرض الواقع عرضا نظريا من داخل الرواية، من داخل النص، أى أنه يقدم لنا التاريخ مقروءاً قراءة روائية، كأننى كما قلت لكم أصغى له وهو فى داخل الرواية، أصغى له وهو فى داخل شخصية الزعيم الشاعر.

وعندما أذهب إلى الروائى إلياس خورى على سبيل المثال، وأنا أصغى إليه، كنت أصغى أنه يقوم بتصحيح الذاكرة المتباعدة باستمرار، لماذا؟ هل بسبب سلطة القمع، سلطة المجتمع، السلطة السياسية، سلطة الحرب المدمرة الفاجعة، التى جعلت إلياس خورى يتبدد فى عدد كبير من الأصوات والجزئيات، والتى يمكن أن تتوافق فيما بينها، لتقدم لنا نصاً آخر مقروءاً باستمرار، يمكن أن تكون المكابرة أصلاً وراء التباعد فى الذاكرة، الذى يجعل الروائى باستمرار يتباعد عما يعده قريبا ومألوفاً أو طاعنا أو مهدداً، ليأتى لنا بشئ جديد.

وعندما أصل إلى واسينى الأعرج أيضا، كأنى أقرأ فى بعض تنظيره وهو من داخل الرواية والأسئلة المعروضة لهم، هى كيف يأتون لنا بالتنظيرات هذا اليوم دون الإشارة إلى رواياتهم بالمناسبة، كانوا يتحايلون بشكل عجيب، وواسينى كان يأتى لما يسمى بالثرثرة، أو الشقشقة، كيف يمكن أن تتحول إلى نص مكتوب. وذكرنى فى تلك اللحظة بالغائب الحاضر الكاتب سليم بركات، وهو يكتب فرضا فى (فقهاء الظلام)، المعلم القتيل، هو الواقعة التاريخية، فى تلك الرواية، ولكن النساء اللواتى أصبنه يرين فى أنامله وفى أصابعه التى كتبت ما كتبت وكانت سبب مقتله، وكأنها تنمو وتتنامى وتتدلى من السقف، كأنها أصابع الراوى، دائما وأبداً تطل علينا، يمكن من عل، أو من فوق، لتبنى عالما آخر، قد يبدو منغلقا عن الواقع وعن التاريخ، ولكنه يتراءى باستمرار مطلا ومتفحصا، وإن بدا متباعدا بشكل أو بآخر. وهكذا، رأيت أننا فى واقع الحال نقرأ للروائيين وهم يضعون بصماتهم بشكل أو بآخر، ليقدموا لنا صورة أخرى للعلاقة بين التاريخ والرواية.

فوزية رشيد:

عندى وجهة نظر فى هذه العلاقة بين التاريخ والرواية، كنت مشغولة بها عند كتابة روايتى (تحولات الفارس الغريب فى البلاد الهاربة)، وأعتقد أن التاريخ هو اللحظة الراهنة، وهو خلاصة ما نعيش بالفعل. والتاريخ هو الزمن، والزمن مكثفا فى لحظة راهنة نعتبرها خلاصة، وليس الوقائع والأحداث التى تحدث فى المجرى العمودى، وإنما هو ما يحدث فى البنية التحتية للزمن أو للحياة أو للإنسان، فى مساراته وتصوراته الروحية،لتشابك هذه العلاقة بين الذات والنفس، وما هو راهن، وماقد مضى، الماضى والحاضر يلتقيان فى نقطة واحدة وأيضا المستقبل، هى نقطة الراهن التى نعيشها عبر كل تشابكاته وكثافته. وفى تصورى أن الرواية بالذات هى الجنس الأدبى، ربما الأكثر من الشعر والقصة، القادر على تفجير كل الأبعاد والمسارات التى يحملها الزمن والإنسان ذاته، فالعلاقة ليست علاقة التاريخ والرواية، بقدر ما هى علاقة الإنسان والزمن، وفى تصورى أن الذاكرة الجمعية ربما هى التى تحتوى على كل هذه الكثافة الزمنية لكل ما حمله التاريخ من أحداث ووقائع، سواء فى السياسة أو فى مسار الإنسان نحو فهم ذاته، روحيا وعقليا وحتى جسديا. ربما الأحداث الشخصية تتشابك فى مؤازرة حقيقية مع التشابك التاريخى. وفى تصورى أن الرواية هى القبض على كل هذا الشعور الذى يضم هذه الأبعاد. دون النظر إلى التاريخ على أنه وقائع ثابتة أو أشياء مضت، وإنما هى تتفجر فينا وتتعامل مع وقتنا الراهن، الذى نعيشه ونحن نختزن فى ذاكرتنا كل مامررنا به عبر تاريخ البشرية كلها.

عروسية النالوتى:

العنوان الذى اتخذته هذه المائدة المستديرة عنواناً لها يغرى الفلاسفة أكثر من الروائيين والنقاد، لكن إذا أصبح الأمر يهم الروائيين بالذات، وعلاقتهم بالتاريخ، وليست لى أية رؤية مسبقة فى هذا الموضوع، ولكننى أحمل الأسئلة التى تشغلنى، وأسأل من كتب الرواية واستلهم التاريخ أو الأسطورة أو التراث بشكل عام، وحاول أن يقحم تلك النصوص التى انتهت وحدثت فى زمن ماضٍ، وأراد إضافتها من جديد، وجعلها ضمن نسيج حاضر ومعاناة حاضرة، أسأل فقط رضوى عاشور، وسالم حميش، ما الذى دفعهما إلى أن يعودا إلى بعض النصوص التاريخية وبعض الأجواء والأزمنة الماضية، من أجل صياغة حاضرة ومعاصرة وقريبة بالنفس إلى أبعد حد . وهنا أنا لاأتفق مع محمد برادة الذى قال بأنه يريد أن يقرأ الروائى اليوم، وأن يلمس بصماته الحاضرة، لا أن يعود به إلى أزمنة غابرة، وأنا أطمئنه أنه حتى من استعمل التاريخ، وعاد إلى هذه الأزمنة الغابرة فهو يكتب عن الحاضر بشكل معاصر، يكاد النص لايشى به، لكنه حاضر حضوراً كبيراً ومكثفا، حتى ولو استعمل تلك الخدع، وتلك النصوص التى قالت عنها د. يمنى العيد إنها تمثلات وإعادة صياغة جديدة من أجل أن يقول الروائى شيئا أكثر محاذرة.. وسؤالى الآخر إن كتب الروائى فى هذا المجال، فما الإفادة التى تعود علينا من رجوعه إلى هذه النصوص السابقة؟

مريد البرغوثى:

أولاً بعد طلب المغفرة لتطفل شاعر على مملكة الروائيين، لكن لاحدود للاستفادة التى جنيتها من الأسئلة التى طرحت والإجابات المتفاوتة، وإن كان ما دفعنى إلى الحديث هو التساؤل عن سبب غياب أمور شديدة الأهمية فى نظرى، غابت تماما عن جميع الموجودين، إن لم تكن هناك لمسة خفيفة من إلياس خورى، وإن جاءت لمسته فى الاتجاه المخالف، كنت أتمنى أن تثار على هذه المائدة المستديرة مشاكل الكتابة الروائية، بما هى فن داخل النص التاريخى، وإذا كان موضوع المادة الروائية موضوعا تاريخيا، بمعنى إشكال اللغة داخل الرواية التاريخية، فما المادة المستخدمة هنا، وما مدى الحكم على استخدام لغة الزمن الغابر فى رواية تكتب اليوم مثلا، وما الإشكالية التى يطرحها التلاعب الحاضر بلغة الماضى. كنت أتمنى أن تطرح إشكالية الوصف فى اللغة، اللغة بما تعنيه من وصف فكرى وثقافى وفلسفى واجتماعى. أيضا هناك تجربة الشعراء الذين يكتبون الرواية، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو سؤال الشاعرية، أعنى شاعرية اللغة، ومفهوم اللغة لدى الشاعر، فهناك شعراء مثل سليم بركات وسعدى يوسف وإبراهيم نصر الله، وهم شعراء لديهم تجربة قريبة تتماس مع عالم النثر الروائى، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو سؤال الالتباس فى مفهوم شاعرية أو شعرية اللغة. فالشاعرية لدىّ كلمة ذات معنى سلبى وكريه، فهى تعنى حروف المد والتأوهات وتسبيل العينين والجفنين والمشهد الرومانتيكى التقليدى السائد، أما شعرية اللغة فسؤالى عنها هو أين تتجسد، ربما تتجسد فى دقة التعبير، ربما فى اللغة العلمية، فى دقة الجراحين، وليس فى الإنشائية أو الإنشادية، وعندما يكتب الشاعر رواية، فإنه يفتعل ما أسميه الشاعرية التى تأتى بأثر سلبى، وتوقعها فى الإنشاء والإنشاد.. مثل هذه القضايا الخاصة بتقنية الكتابة الفنية، كنت أتمنى أن نلمسها فى حديث المتحدثين، أو أن يجيبوا عنها.

جمال شحيد:

لا أريد أن أدخل هنا فى مجال التنظير، لكن تستحضرنى فى إطار هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ، رواية عبدالرحمن منيف التى طرحت هذه الإشكالية عن كثب، وهى رواية (الأشجار واغتيال مرزوق)، فبطل

الرواية وهو أستاذ جامعى يدرس التاريخ، ولكن منصور عبدالسلام لاينظر إلى التاريخ من منظور تقليدى، لأن التاريخ الرسمى بالنسبة إليه هو تاريخ مزور، فهو ينظر إلى التاريخ المعيش، إلى التاريخ كما يراه فى عيون الناس، والتاريخ بالنسبة إليه هو تاريخ الإنسان وليس تاريخ السلطة، لهذا السبب اضطهد وطرد منصور عبدالسلام من الجامعة، وتتبعته الأجهزة، فاضطر إلى الهجرة وإلى الضياع فى جو سوريالى فى نهاية الرواية، التى أراها بحد ذاتها تطرح هذه الإشكالية بشكل مباشر، فى إطار المقارنة بين التاريخ الرسمى للسلطة والتاريخ الحقيقى للإنسان، فالتاريخ الرسمى بالنسبة إلى عبد السلام هو تاريخ مزور، كما أن التمرد على التاريخ هو واجب البطل الروائى الذى يعمل أستاذاً للتاريخ، وتجاوز التاريخ هو هدف أساسى بالنسبة إلى الروائى.

ردود وإجابات

رضوى عاشور:

نعود الآن إلى المتحدثين الرئيسيين مرة أخرى، ليجيبوا عما تم طرحه من أسئلة وتعليقات.

جمال الغيطانى:

وجهت يمنى العيد سؤالاً عما ذكرته فى حديثى، وأشارت إلى أنه يتناقض مع تجربة روايتى (الزينى بركات) وهذا غير صحيح فى الواقع، فأنا أحمل هموما أساسية، وتساءلت فى شهادتى التى أدليت بها عن الأمس، أين ذهب الأمس، وهو فى الواقع كان سؤالا رددته لنفسى وأنا طفل، أين ذهب الأمس، وما الفرق بين اللحظة التى انقضت، والأمس، وإذا مشيت فى اتجاه معين، هل من الممكن أن أصل إلى النقطة التى أريدها بحثا عن ذلك الأمس، فهناك هموم أساسية، أحملها منذ صغرى، تتعمق مع الزمن وتتضح معه.

ورواية (الزينى بركات) ليست رواية تاريخية على الإطلاق حتى عندما ترجمت هذه الرواية إلى لغات أجنبية لم تقدم على أنها رواية تاريخية، لماذا؟.. لأننى عندما كتبت هذه الرواية كنت تحت وطأة همّين أساسيين، هم القمع، وهذه قضية كونية، و أول القمع هو الموت، فالحياة نفسها لاتستمر، وثانيا همّ المراقبة، ومنذ أن نولد ونحن نلقن ونعلم أن هناك من يراقبنا، وأن هناك من يدون السيئات، وهناك من يدون الحسنات، وهو ما يعنى بوجود بصّ كونى، هذا غير البص السياسى والبص الاجتماعى، والبص الداخلى، أضف إلى ذلك أن هناك حدثا رهيبا تم فى جيلنا، مازلنا نعيش حتى الآن تداعياته، وهو هزيمة ١٩٦٧. وعادة عندما تقع الهزائم، يتجه بعض الشعراء والروائيين إلى فترات حدثت فيها انتصارات أوهزائم مماثلة، وأنا اتجهت إلى فترة وقعت فيها هزيمة مماثلة، وهى هزيمة مرج دابق التى حدثت عام ١٥١٧، ولأننى أعدت اكتشاف التاريخ المملوكى مرة أخرى، بعد ١٩٦٧، واكتشفت أنه مازال مستمرا حتى يومنا هذا، فالقيم المملوكية التى كانت موجودة فى السلطة لا تزال موجودة حتى هذه اللحظة، وحتى ندلل على ذلك نحتاج إلى وقت طويل، قد يستغرق وقت الندوة كلها. وأنتقل إلى النقطة التى لاحظتها فى حديث الدكتور محمد برادة فقد أشار إلى عدم تبعية الرواية للسياسة، وأنا أتفق معه تماما، وأرفض أن تكون الرواية بوقا بأى شكل دعائى، ولكن هل يعنى ذلك أن أتجاهل ما يحدث فى اللحظة الراهنة من هموم عامة، فما حدث فى ١٩٦٧، وما حدث فى لبنان وما يحدث فى العراق، هذا بالنسبة إلى يمثل همّا شخصيا، يتجاوز الهم الخاص بالحب والكره والعلاقات العاطفية. فأنا أعانى فى هذه الأمور العامة على المستوى نفسه الذى أعانى به همومى الشخصية وربما أكثر، وأعيش محنة ما يحدث فى العراق الآن ـ على سبيل المثال ـ وما تريد أن تفعله أمريكا من قمع للعرب والمسلمين، فهل أتجاهل كل هذا بدعوى أننى أرفض إقحام السياسة فى العمل الروائى، مثل هذا الرأى يمثل اتجاها خطراً على

الرواية العربية، إذ يؤدى إلى إعلان بعض الكتاب الشباب الآن عن اكتفائهم بالجسد فى كتاباتهم، وهذا الجسد إذا لم أنتبه إليه وأحافظ عايه، ستخترقه أشياء كثيرة، ويصبح مستباحا، وهذا يعنى فى النهاية أن هذا الجسد إذا لم أعتبره وطناً، وإذا لم أنتبه إليه جيداً، لن يصبح جسدى، بل يصبح مخترقاً.

أيضاً أريد أن أتعرض إلى ما أشار إليه الشاعر مريد البرغوثى، وأظنه أراد أن يتحرش بى، عندما ذكرمسألة الأساليب العتيقة القديمة عندما تساءل هل يجوز أن يستعين الروائى بأسلوب قديم للتعبير عن موضوع حديث، ويستخدم هذا الأسلوب فى الرواية. وأنا فى الحقيقة حاولت ذلك، لكن لماذا؟ لأننى فى رواية (الزينى بركات) مثلا، كان هناك تفكيك لمفردات العصر المملوكى، ومحاولة لإعادة صياغتها، وعندما تدرس هذا العصر دراسة معمقة وشارحة، لن تجد جهازاً للبص بهذه المهارة التى كان عليها فى فترات تاريخية أخرى، هناك أشياء متخيلة لم توجد بعد فى أساليب البص التى تخيلتها فى هذه الرواية، فى محاولتى لإدانة القمع الذى رأيته وعرفته. واستخدام اللغة هنا جزء من المعمار الروائى، له أهداف محددة، وأريد فى هذا الصدد أن أشير إلى الظروف التى كتبت فيها هذه الرواية، فالمعروف أن مصر عانت من وجود رقيب فى الصحف، ظل موجوداً فى جهاز الرقابة، الذى ألغى عام ١٩٧٦، ولكنه لم يزل موجوداً فى جميع البلاد العربية الأخرى، فهى تراقب ما يطبع من كتب، وتختم النص بالموافقة على تمريره حتى الآن، هذا الرقيب ألغى فى مصر عام ١٩٧٦، وعندما ذهبت بالرواية لأنشرها كنت أعى ما أفعل، ومررها الرقيب على أساس أنها مخطوط قديم!! هذا ما حدث فعلا، وهو ما يعنى أن الظروف أحياناً تفرض استخدام شكل معين فى الكتابة واللغة. وأنا أعتبر أن السرد أو اللغة أو الأسلوب، يمثل حالة، ومن أكثر الأشياء التى تثير سخريتى أن يقال عن هذا الكاتب أو ذاك إن أسلوبه جيد.. أو حلو.. فهذا يعنى أن عنده كليشيهات جاهزة، وينفى أن اللغة حالة قائمة بذاتها، واللغة التى كتبت بها (الزينى بركات) ومعاناتى فى استيعابها ومحاولة تمثلها، والكتابة بها تختلف عن اللغة التى كتبت بها (وقائع حارة الزعفرانى)، ولو كتبت الرواية الأخيرة باللغة ذاتها التى كتبت بها (الزينى بركات)، لأصبح الأمر مضحكاً، واقتضت الحالة الروائية لغة أخرى.

هنا لى أن أشير إلى ثراء اللغة العربية، فهى تضم أساليب هجرت لأسباب حضارية وتاريخية كثيرة، انقطع العهد بها، وعن نفسى أنا لا أؤمن بكلمة «لو» فى التاريخ، لكن أحياناً لا أمنع نفسى من سؤال: ماذا لو أن ما كان لم يكن، ولو أن معركة مرج دابق لم تقع، فماذا كان حالنا لو أن ١٩٦٧ لم تحدث، وهذا تساؤل صوفى مشروع، لكننى أريد أن أؤكد على ثراء اللغة العربية وغناها، وهذا الثراء يعنى فى بعض أوجهه، أن كثيرا من الجسور تقطعت مع هذه الأساليب، ومحاولة إحياء الأساليب القديمة جزء من محاولة الإبداع الروائى الذى أقوم به.

ودعونى أتساءل أيضاً: ماذا كان يمكن أن تصبح عليه الرواية العربية لو لم يتم زرع الأشكال الغربية فى الرواية العربية، التى أنجزت فى هذا القرن؟ وأتصور أن مهمتنا الآن باعتبارنا روائيين هى استرداد الأشكال القديمة، ليس بدافع الجرى وراء الموضة، وليس بدافع التفرد، ولكن لأن المسألة مرتبطة بحرية التعبير، أنا لو كنت أتحدث لغة أخرى غير اللغة العربية، فمن المؤكد أن ملامحى ستصبح مختلفة، ولو أن أم كلثوم تغنى بلغة أخرى غير العربية، لاختلف صوتها، وهذا أمر يرتبط بالخصوصية، ولماذا يوجد من يريدنى أن ألغى خصوصيتى، الآن، فى ظل الكلام الدائر فى العالم عن نهاية التاريخ، وهذا غباء، وحتى لو انتهت الكرة

الأرضية بعد خمسة مليارات عام، كما قدر لها، فهذا أمر يقلقنى للغاية. فلماذا نتجاهل هذه المسائل التى تفرض الخصوصية؟ فالمسألة ليست شكلا، بل ترتبط بحرية التعبير، ولذلك أتصور أن الجهد التأصيلى الحقيقى، هو الذى يقوم على استرداد وتأصيل هذه الأشكال المزروعة فى التربة التى هجرت، وهذه هى المحاولة التى أقوم بها ليس فى (الزينى بركات) وحدها، بل فى أعمالى كلها.

إبراهيم الكونى:

له الحق أن يشعر جمال الغيطانى بقلق، لأن الكرة الأرضية سينتهى عمرها بعد خمسة مليارات عام، لأن الإنسان قيمة خالدة، يجب الحفاظ على خلودها، كما أن كل إنسان فينا يحس أنه خالد، ويسعى إلى استمرار هذا الخلود، وهذا يعيدنا إلى مشكلة الروح، ولماذا تنتصر الروح، ولماذا التاريخ هو تاريخ الروح، وليس تاريخ الأحداث، أو تاريخ الزمان، أو تاريخ النشاط الخارجى للإنسان. وليس هناك اختلاف مع ما قيل فى هذا الصدد، وإن كل ما قيل يصب فى هذا النهر. ولنرجع إلى الأوائل، نرجع إلى أرسطو، ونتعرف ما يقوله هنا، فهو يقول إن هدف الإبداع هو تأليف الأسطورة، وهذا ما ذكره فى كتاب (فن الشعر)، وما معنى تأليف الأسطورة، وبلغة عصرنا الأسطورة تعنى الأمثولة، والأمثولة، هى خلاصة التاريخ، وخلاصة التجربة الإنسانية عبر الدهور. وهنا لانقول التاريخ فقط، فهى التى تتحدى الزمن، وبالتأكيد التاريخ غير الزمن، التاريخ شئ والزمن شئ آخر، لكن إذا قررنا أن نحشرهم فى الزاوية نفسها، فهذه هى قيمة التاريخ، وهو ما يبقى لنا من التاريخ، أعنى أن ما يبقى لنا هو أمثولة الخليقة. والمهم هو البعد الروحى للتاريخ بشكل مستمر، ولو أخذنا مثالاً نموذجياً سنجد ملحمة (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست، وهى تعنى التاريخ الذى أراد مارسيل بروست أن يكتبه، هل هو تاريخ المجتمع الفرنسى فيما بين نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين، أم هو التاريخ الروحى للبطل الوجدانى مارسيل بروست، بالتأكيد هو التاريخ الروحى للبطل الوجدانى، ولو جئنا إلى المؤرخين، ولنرجع إلى هيرودوت، الذى أعتبره أعظم روائى فى التاريخ، والسؤال الذى يطل علينا هنا هو لماذا كتب هيرودوت تاريخه؟ بالطبع كتبه لا كى يسرد علينا أحداثا تاريخية، ولكن لكى يقول لنا الأمثولة. ولهذا السبب فإن حجم الأساطير الموجودة فى تاريخه، يفوق حجم الأساطير الموجودة فى (الإلياذة)، وبناؤها هو التركيب نفسه والمعمار نفسه المعروف فى الرواية، بل أراه معماراً أرقى مما عرفته الرواية على الإطلاق، إذ لاتختلط فيه الأصوات، ويذهب إلى الأمام، ويرجع إلى الوراء، يستعمل الموسيقى والسيمفونية، وهو عمل هذا الشكل لكى يقول لنا إن الإنسان هو قيمة واحدة، منذ خلق إلى يوم لايفنى فيه.

أمينة رشيد:

عندى نقطتان أو ثلاث فى الحديث عن معانى التاريخ، وعلاقة التاريخ بالزمن، وعن تلويث التاريخ، وعن اللغة وفنونها، وعن تاريخ الماضى الحاضر المستقبل، وقبل أن أتحدث أريد أن أمحو التباسا حدث بين ما قالته د. يمنى العيد، وما وصل إلى جمال الغيطانى وفهمه على أنه تكذيب له، والواضح أن د. يمنى العيد لم تكذب الغيطانى، لكن دخلت فى موضوع النوايا، وهذا شئ، وما تقوله الرواية ـ (الزينى بركات) ـ شئ آخر، وبالضبط كما هو الأمر مع بلزاك، الذى كان الاشتراكيون والشيوعيون يرونه كاتبا ثوريا بعد إنجلز، فى حين أن بلزاك، رجعى، يحن إلى الملكية، ويكره الثورة الفرنسية، ويخيل إلىّ بهذا المعنى، أنه لايوجد فرق بين نوايا الكاتب، وما تقوله الرواية.

يمنى العيد:

كلمة واحدة سأقولها أوضح بها المقصود، وهى أننى قلت إن جمال الغيطانى تحدث عن مفهوم الزمن المطلق، فى حين أن روايته كانت عن الزمن التاريخى المتعين فقط.

إلياس خورى:

إنما المعانى بالنيات.. ولكل كاتب ما نوى فى روايته.. (يضحك).

أمينة رشيد:

أعود للحديث عن معانى التاريخ، فهناك معنى للتاريخ كما يراه المؤرخون، وأنا شخصياً استخدمت فى تصنيفى، وفى الشغل الذى أقوم على تنفيذه ثلاثة معان للتاريخ، وللأسف أخذت هذه المعانى عن ناقد فرنسى، وأخشى أن أردد اسمه، أو اسم أى ناقد أو كاتب أجنبى، فى هذا الملتقى عن «خصوصية الرواية العربية»، وطبعا اللغة الفرنسية تسمح باللعب بثلاثة معان لكلمة التاريخ، فهناك التاريخ بمعنى تسلسل أحداث تاريخية، وهناك التاريخ بمعنى الرؤية لهذه الأحداث، وهناك المعنى الثالث للتاريخ وهو الذى أستخدمه فى عملى على النصوص الأدبية، وهو الحكايات التى يحكيها الأدب، والتى من الممكن ألا تكون لها أية علاقة بالتاريخ، كما يمكن أن تكون لها علاقة.

وفيما يخص تلويث التاريخ، فقد تحدثت فوزية أسعد عن تلويث الاستعمار للتاريخ، وأربط بين ما قالته، وبما قاله إلياس خورى عن فقدان الذاكرة، فالحكومات العربية، بما فيها الحكومات الوطنية، لعبت دوراً أيضاً فى تلويث التاريخ، ويكفى أن أشير إلى أنه فى العهد الناصرى الذى نفتخر به ونعتبره عصراً وطنياً، تعلم التلاميذ فى المدارس أن التاريخ الحديث فى مصر وقف عند الزعيم أحمد عرابى، وبدأ مرة ثانية مع جمال عبدالناصر، وهو أمر لايقبل، لأنه بعد ذلك سوف يؤدى هذا الإلغاء إلى تلويث الفترة الناصرية ذاتها. إذن تلويث التاريخ حاصل، وخلط ذاكرتنا موجود، وهنا يبرز دور الأدب، وهو دور مهم جداً، فى حكاية التاريخ بطريقته، وهنا طبعا كلنا مقصرون، لأننا لانركز بشكل كاف فى هذا الأمر. وأوافق الشاعر مريد البرغوثى على ما قاله فى شرح كيف تتم هذه الإعادة، إعادة كتابة التاريخ روائياً، لأن النص الأدبى يقول تاريخا آخر، وليس دوره أن يملأ الثغرات. ولكن مريد البرغوثى اتهمنا بالمبالغة بعض الشئ، لأن الحديث يطول عن الوصف واللغة والتقنيات، وأتصور أن هذا ما لخصته عندما تحدثت عن أن الرواية تقول بإيقاع التاريخ واستعارته. وعندى صفحات وصفحات من الدراسات عن هذا الأمر، ولكن لم يكن ممكنا أن أتحدث عنها هنا. وهذا يوصلنا إلى تأكيد أن التاريخ شئ والزمن شئ آخر، لكن هناك فى رأيى نقطة التقاء بين التاريخ والزمن، وهو ما يهمنى جداً فى الحديث عن جماليات الرواية، لأن الروايات التى ـ شخصياً ـ تقول لى كثيراً، هى الروايات التى تعطينى إيقاع الزمن، وليس بالضرورة أن تحكى أحداثا تاريخية. ولو قارنت بين (الباب المفتوح) للطيفة الزيات التى بها أحداث تاريخية كبرى، و(الشيخوخة وقصص أخرى) للطيفة الزيات أيضا، أرى أن مجموعة (الشيخوخة..) تعطينى إيقاع أزمنة، ربما أكثر من (الباب المفتوح) بكل المعانى.

إلياس خورى:

الحقيقة استنتاجى من الحديث الذى دار حتى الآن، أنه أظهر قدر اختلافاتنا عن بعض، ولا أعرف لماذا نوجد فى كيس واحد، وكأننا بلا اختلافات، وربما كان السبب فكريا وسياسيا، فقد انهارت التكوينات اليسارية بالعالم، وبالعالم العربى، ومعها انهارت لغتها، وهذا بعد أعلى درجات الانهيار، وهو ما يظهر فى

الأدب، وليس فى السياسة. وجمال الغيطانى يتحدث عن نهاية التاريخ، ويعلن أنه ضد هذه الفكرة، وهذا حديث فى السياسة، لكنه فى الأدب يقول إن المستقبل هو الماضى. وهذا فى رأيى هو نهاية التاريخ، ففى الأدب نحن فى مكان، وفى الفكر السياسى نحن فى مكان آخر، وهذه مشكلة كبرى فى الثقافة العربية اليوم. وبالتالى أطالبكم بالبحث عن طريقة لتنظيم الاختلاف، ولو سألونى عن رأيى فى عنوان هذا المؤتمر عن «خصوصية الرواية العربية» لاخترت عنوان الاتجاهات الجديدة فى الرواية العربية، فالذى أراه أن الرواية بعد نجيب محفوظ موجودة كلها فى كيس واحد، وهذا ليس صحيحا، فهناك اتجاهات مختلفة، وبيان هذه الاتجاهات، دور ناقص لايقوم به النقد، ونحن مسؤولون عنه، رغم أن كلنا نعمل فى النقد، وكل واحد منا حكى عن تجربته بالشكل الموارب، لكن التصنيف للأعمال الأدبية الجديدة، وهى الأعمال التى بدأت مع الستينيات، ومعها نشأ ما يمكن أن نسميه بالحساسية الجديدة، وهذه الحساسية هى مجموعة حساسيات واتجاهات مختلفة، لغويا وبنائياً بشكل واضح. وأنا شخصيا لاأستطيع أن أتخيل أن مهمتى أنا الروائى، أن أستعيد الأشكال الماضية، مثلما اقترح جمال الغيطانى، أو أن أتخيل الكلام الذى قاله إبراهيم الكونى. وإذا كان هدف الأدب هو أن يصل إلى جوهر التجربة الإنسانية فى كتاب واحد، فهو إما القرآن الكريم أو الإنجيل المقدس، ونتخلص من البحث عن هذا الجوهر. وفى رأيى أن الرواية جوهريا هى فن الزمن، هى فن متحول بتحول الزمن، ولذلك ترتبط الرواية بالتغيير، وشكلها متغير دائما، ومفتوح، لأنها شكل مرتبط بمشاكل الناس. ومهمة الرواية تجديد اللغة، إدخال الحكى، فمشكلة اللغة العربية الفظيعة التى نعانى منها، هى عدم وجود قواميس لغوية، وكل لغات العالم الحية تجدد قواميسها كل ثلاث أو أربع سنوات، لإدخال الكلمات الجديدة إلى اللغة. أما عندنا فلا يوجد عندنا قاموس حديث عربى وضع لإدخال الكلمات الجديدة. ومهمة الرواية هى نقل الكلام والهامشى وغير المعترف به وذاكرة الناس الممحوة إلى اللغة، وهنا أتفق مع جمال الغيطانى على أن السلطة اليوم هى سلطة العصر المملوكى، وليس المجتمع المملوكى، تلك السلطة التى تحاول أن تمحو ذاكرة الناس فى العالم العربى، ومهمة الرواية أن تجدد هذه اللغة، وأن تدخل عليها كلامنا، وأن نعود إلى سمات اللغة العربية التى نسيناها وهى أنها لغة متعددة، أو مجموعة لغات، وهو ما أكده القرآن الكريم، فالعرب يتحدثون عدة لهجات مختلفة، وحدتها اللغة العربية، وهذا هو الغنى العميق للغة، وهنا أريد أن أشير إلى الرواية التاريخية المصنفة، التى صنفها لوكاتش، وتحدث عنها، رغم أن الغيطانى لم يحب كتاب لوكاتش. وإذا كان الكاتب لايكتب الرواية التاريخية، فإن لوكاتش عندما اختار رواية (سلامبو) نموذجا للرواية التاريخية، فقد كان مفترضا أن يعمل ترسيمة لفن جديد، نشأ فى قلب الفن الروائى، فى إطار التمييز بين التاريخ والحكاية. والروائيون العرب الذين يكتبون عن الحاضر لايكتبون رواية تاريخية، بل يتعاملون مع الحكاية، ومع المروى ومع ما لايكتب، ولذلك فمهمة الروائى العربى كبيرة، نظراً للظروف التى يعيش فيها الروائيون العرب، فلا توجد عندنا صحافة، فعمل رواية هو عمل تحقيق صحفى، وأن يبدأ العمل من الألف إلى الياء، والروائى مضطر أن يعمل كل شئ فى عمله. وعندما كتبت رواية عن فلسطين عام ١٩٤٨، اضطررت إلى أن أذهب إلى المخيم، وأسجل هناك للناس، نظراً لأن هذه الحكايات الشفهية لاتتوافر فى مكان آخر غير المخيمات التى يعيش فيها الناس، ومن هنا أدركت مدى القطيعة التى نعانى منها بين الحكاية كما حكى عنها واسينى الأعرج، واللغة المسيطرة، لغة الصحافة ولغة السلطة ولغة التليفزيون ولغة الإعلام.. حتى اللغة الأكاديمية، هناك فصل شاسع بين لغة الناس واللغة المسيطرة، وأرى أن مهمة الروائى والفنان، أن يختار لغة الناس، بدلا من الانحياز إلى اللغة المسيطرة، ولايعنى هذا أننا لن نعمل روايات من أنواع أخرى، بل المفروض أن توجد اتجاهات مختلفة، وأن تتعايش هذه الاتجاهات، ودورنا أن نوضح هذه الاتجاهات المختلفة، ولانقل إن هناك رواية جديدة، واحدة، وإننا جميعا نشبه بعضنا بعضا، لأننا بالفعل غير ذلك.

واسينى الأعرج:

أبدأ من ملاحظة بدأتها د. سامية محرز، حول العلاقة بين التاريخ والرواية، على أساس أننى قلت إن العلاقة تكاد تكون متوازية، لأنه لايوجد تقاطع، ويبدو أننى لم أفسر ما أردته بشكل جيد، ولكن أنا قلت إن العالمين يختلفان، عالم الرواية هو عالم غير ثابت، بينما عالم التاريخ هو نسبى، أو يدّعى ذلك، فهو ثابت، على أساس أنه ينبنى على حقائق تاريخية، أما التقاطعات بطبيعة الحال فهى موجودة، لأن كليهما ينطلق من مجتمع واحد، وهذا المجتمع يشكل المادة الأولى للكاتب الروائى وللمؤرخ، وهو ما يعنى أنه لايوجد اختلاف كبير، ثم إن هناك علاقة كذلك تندرج بشكل آخر، بين علاقة النوعين، وهى علاقة مرتبطة بالتاريخ، وعلاقة الحكى والذاتية، التى هى مرتبطة بالكاتب الروائى المبدع.

ووردت كلمة حول التاريخ الملوث، وأعتبرها كلمة أخلاقية، ولا أحبها كثيرا، وهذا يفترض ضمنا أن هناك تاريخا نقياً وغير ملوث، وفى الحقيقة لايوجد تاريخ ملوث، وتاريخ نقى، يوجد ناس يدونون هذا التاريخ ضمن شروط معينة، وضمن قوة معينة، ويعبرون عن مجموعة اجتماعية مسيطرة، تمتلك قوة هذا التدوين، وتمتلك قوة هذه الكتابة، أسميها السلطة، أو نسميها كما نشاء، وأناس آخرون ينشئون تاريخا من نوع آخر، وهو تاريخ الحكاية، التاريخ المروى من السير القديمة، التى تشكل كذلك مادة إبداعية. هناك عنصر ثالث لم نتحدث عنه كثيراً فى هذه المائدة المستديرة، وهو فعل الحرية، إلى أى مدى يستطيع الكاتب العربى الذى يستعمل هذه المادة التاريخية على الأقل كمادة أولية للكتابة، إلى أى مدى يستطيع أن يكون حراً فى تعامله، لأن الحرية معناها الإبداع، أى أنه يتناول هذه المادة التاريخية كمعطى عام، ولكن قدراته وطريقته فى التعامل، هى التى تحدد هذا النوع من تعامله. والسؤال الذى يطرح نفسه ولا أملك إجابة عنه على الإطلاق، هو إلى أى مدى يملك هذا الروائى العربى هذه الحرية، ضمن شروط مقيدة لها، فهو فى الحقيقة ليس حراً، حتى فى اللحظة التى يتخيل نفسه فيها أنه يفتح موضوعات ومساحات للنقاش حول مثلا الرواية والتراث، وهل نحن الذين حددنا هذه المساحات النقاشية، أم أننا خاضعون لدائرة نقاشية تتجاوز المعطى العربى، وتقع فى نوع من التماس مع مساحات ثقافية أخرى، حددها الآخرون، ونجد التجليات المختلفة عندنا نحن المثقفين، ونطرحها ونتصور أننا نطرحها، لأن عندنا قضايا عربية خاصة بنا، ولكن فى الحقيقة ربما أقول إن مساحات النقاش يحددها الآخرون، أى يحددها الذى يسيطر.

بنسالم حميش:

أوضح فقط أن ما حاولت أن أقوله، أى الفكرة الأساسية فى حديثى، عن الرواية التاريخية، أنها ظهرت جنساً أدبياًمواكبا لبروز شئ اسمه الوعى التاريخى، وهذا أمر لاشك فيه، فهو الوعى بأن هناك تاريخا فى صيرورة متواترة من التغييرات، وأن هذه التغييرات لابد أن يكون لها أثر ما على الفرد، وعلى حياته، والروائى هنا قائم لكى يلتقط انعكاسات الكل على الجزء، أى انعكاسات التاريخ على الفرد، ومن هنا جاء الكلام عن الشخصية التاريخية، وما إلى ذلك.

والزمان هو موضوع التاريخ، قال بهذا حتى المؤرخين من الدرجة الثانية، مثل السخاوى، فى (صاحب الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ)، والتصورات للزمان كثيرة وشتى، هناك التصور الفلسفى الميتافيزيقى الأرسطى، وهناك التصور الطبولوجى الذرى النمطى، وهناك التصور الصوفى الدائرى، وهو الذى يتحيز له صديقنا جمال الغيطانى، ثم إن هناك شيئا آخر؛ وهو أنه لابد أن نكون واعين به، وهو أننا نحن الأحياء، لابد وأن يكون لنا دور فى صياغة هذا التاريخ. وحتى بعض السلفيين تحدثوا فى هذا الأمر، مثل الأفغانى ومحمد

عبده، تحدثوا عن فضل الخلف قياساً إلى السلف، لأن السلف لم يقرأوا للخلف، والعكس هو القائم، وهو أن الخلف هم الذين يقرأون للسلف، بمعنى أن الخلف لايمكن أن يكون لوجودهم معنى إلا بإضافات من التراكم والعطاءات التى تشكل عقد التاريخ والتراث، ثم قراءة الآخرين لابد وأن تضعنا أمام هذا السؤال، وهو ما الجديد الذى يمكننا أن نأتى به؟ وهذا هو سؤال الحداثة، كيف يمكن لقراءة السلف أن تبعثنا على تطوير الرؤى وتعميقها وتجديدها. أما الإشارة التى قام بها الدكتور محمد برادة، وهى صائبة، عن مدرسة الحوليات، ولابد أن نعرف الأشياء والحالات، كالحداد، والألم، والفرح، فهذه الأشياء لها تاريخ، والجميل فى هذه المدرسة هى أنها حققت هذه النقلة فى التاريخ. كما كان يكتب من طرف المؤرخين التقليديين، وجعلوا - كما قلت - الطبقات والشرائح الاجتماعية بحالاتها ومعيشتها موضوعا للتاريخ. وأكدت نقطة مهمة، وهى أن رواية (سلامبو) لفلوبير، لم أذكرها إعجابا بها، ولكن فقط لتأكيد شئ مهم وهو أن فلوبير فى هذه الرواية تعب كثيرا فى مجال التنقيب ومجال البحث وفى التقصى، واضطر أن يذهب إلى قرطاج، بحثا عن مصادر موضوعه الموثقة، وهو يحكى كل هذا بنفسه، وأتى محملا بهذه الموهبة فى رواية تاريخية. وبالإضافة إلى هذا قدم هذا العمل الجبار، كما الشأن بالنسبة إلى رواية (اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، وهو كتب كتيبًا عن هذه الرواية، أسماه «الحاشية على اسم الوردة»، وأستحى أن أتحدث عن نفسى دائما فى هذا الصدد، ويصيبنى بعض الخجل، ولكن استثناء أقول فقط إنه فيما يخص الحاكم بأمر الله، وهو ليس محور الرواية التى كتبتها، والكتاب والمؤرخون وصفوه بذلك بحكم أنه الخليفة السادس للدولة الفاطمية، وبحكم إصابته بالملنخوليا، ولكن أنا بوصفى روائيا بحثت عن الجديد فى مقاربتى، وهو أن أدمج شخصيات يشار لها عرضا فى السجلات التاريخية كهذا العبد المسعود، الذى استعمله الحاكم بأمر الله للحجة، بالعقاب اللواطى، وست الملك أخت الحاكم بأمر الله، والعبد أبو رقوة، الذى طار عليه فى برقة، وكاد أن يعصف بالدولة الفاطمية، وكل هذا يعنى أن هناك خيانات وقعت فى صفوفه، وأبو رقوة هذا الذى تسمى، لكى يعارض الحاكم بأمر الله، الثائر باسم الله، واستدراج هذه الشخصيات المهمشة من طرف المؤرخين، وجعلها تحتل الصدارة التى يحتلها الخليفة، هذا ما حاولت أن أقوم به.

كذلك الشأن بالنسبة إلى العلّامة ابن خلدون، فهو ليس كل شئ فى هذه الرواية، بالعكس، فقد زوجته فى حين أنه لم يتزوج فى القاهرة، عندما كان يمارس عمل القضاء، وفصلت أشياء هى من باب الافتراض والتخييل وما إلى ذلك. أما المائدة المستديرة نفسها، فقد غاب فيها - للأسف الشديد - المحور الرئيسى والمهم - فى نظرى - وهو محور علاقة الرواية بالفلسفة، لأن باختين عندما تحدث عن الروائيين واختار منهم الكبار مثل جوجول وديستويفسكى وغيرهما.. اهتم بهم واختلق كلمة جميلة هى الوحدة الفلسفية، وكان يحاول التقاطها فى هذه الرواية الكبرى. وأتمنى بالنسبة إلى اللقاء القادم، أن نتمثل هذا الموضوع، لاسيما أن بورخيس أفاد من الموضوعات الفلسفية كالعود الدائم، والزمان، وعلاقة الإنسان بالكون - وحولها إلى قضايا روائية وحكائية.

سامية محرز:

أتساءل: هل بيننا مؤرخون يشاركون فى هذه المائدة المستديرة، خاصة أننا نتحدث عن الرواية وعن ماهية التاريخ وتعريفه، وأنا أعرف أن المؤرخين اليوم عندهم شبه إجماع على أنه لايوجد شئ اسمه تاريخ، لأن كل شئ تاريخى، وأعتقد أن هذا التعريف مريح، بدلا من محاولات التصنيف، وما نفعله الآن هو تاريخ، نظراً لأن المشكلة الكبرى هى مسألة تحديد المجال، وهذه مشكلة عند المؤرخين وعند النقاد أيضا، فى تحديد ما التاريخ، وما الأدب. والنقاد وصل بهم الأمر إلى تحديد الأدب بأنه ما يدرس، وكل زمن سيتغير تعريفهم لماهية هذا الأدب، إذن، البحث عن تعريفات توضح الأمور فى رأيى أمر لن يفيدنا.

هناك أيضا ما يؤيد الرأى القائل بحكاية تلويث التاريخ، إذ لايجوز إذا كنا سنقول إن التاريخ بناء يبنى ويعاد بناؤه باستمرار، فهذه مسألة من لديه السلطة فى وقت ما لكتابة التاريخ من وجهة نظر هذه السلطة، وليس من وجهة نظر أخرى.

أيضا أود أن أشير إلى ما تطرق إليه محمد برادة بالنسبة إلى حكمه بأن يكون هناك انفصال ما بين الرواية وما هو سياسى اجتماعى، وما أستغرب لـه هو أن الروائيين عندهم إحساس بأنهم من الممكن أن يختاروا أن يكونوا جزءاً من التاريخ، أو أن يخرجوا خارجه، ولا أعتقد أن هذا الاختيار مطروح أصلاً.

وهدى بركات أشارت فى كلمتها إلى شئ موازٍ، وهو مسألة الذات مقابل المجتمع، ونحن أيضا لانستطيع أن نقيم هذا النوع من الفصل. أما ما تطرق إليه إلياس خورى، عن أن الرواية تتعامل مع الحكاية ومع الشفاهى، وهنا يوجد تناقض أبداً بين ما بدأت به، وما انتهيت إليه، فالرواية العربية المعاصرة لاتعتمد على الشفاهى فقط، فقط يمثل جانبا جزئياً، إلى جانب أشياء أخرى تعتمد عليها الرواية. والرواية ليست فقط أسلوب القص الوحيد الذى يلجأ إلى الشفاهى، فالتاريخ أيضا يلجأ إلى الشفاهى، ومبنى على الحكاية، وهوَ ما يتطلب ضرورة الربط بين القص فى التأريخى والقص الروائى.

أمينة رشيد:

هناك فرق بين التاريخ الواقع من قبل السلطة، وإعادة بناء التاريخ فى كل فترة من الزمن، ومن قبل كل فئة تقرأ التاريخ بشكل آخر، ومن زاوية مختلفة.

محمد برادة:

من ميزات الموائد المستديرة، هى إبراز الخلاف ـ كما قال إلياس خورى ـ ولذلك يجب أن نتوقف عند النقاط الخلافية، والنقطة الخلافية فى نظرى، كما حاولت أن أوضح، هى أننى لست ضد استعمال التاريخ، أو الاجتماع، أو الإحصاء، أو السوسيولوجيا... أو ما شئتم، وكل ما أريد أن أقوله هو ضرورة أن نفكر فى هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ، من منظور فك التبعية.. فى مرحلة سابقة أسهبوا فى الحديث عن العلاقة بين الرواية والسياسة، ثم الرواية والمجتمع والآن الرواية والتاريخ، ومثل هذه الأشياء يجب أن يعاد التفكير فيها من منظور معين، مادامت هذه الرواية من حيث هى خطاب، قائم على التقاط خطابات متعددة، ولايمكن أن ينتمى إلى مجال معرفى واحد. فالأهم هو أننى أجد نفسى أمام هذا النص الروائى، يخاطبنى كقارئ، ويقدم لى شيئا، وأشارك فى إعادة إنتاجه، وفى التفكير فى السياسة والمجتمع والدين والجنس... هذا هو المهم. وبعبارة أخرى وهو ما أريد التركيز عليه، يجب أن نطرح المسألة بوضوح، فالرواية العربية من حقها بعد هذه المرحلة التى قطعت فيها أشواطا على درب النضج، أن تتعامل مع جميع المواد الخام بنوع من التساوى، ولا أقول إننى أستعمل الحب أو التاريخ أو السياسة فقط، ولكننى أستعمل كل هذا، ولايهم القدر، بل ما يهم هو مايعطيه النص الروائى، هل هذا النص الروائى يقدم متعة، ويقدم أسئلة، ويقدم انفتاحا فى التفكير وإعادة التفكير فيما يبدو قائما ومنتهياً، وفى الرد على جمال الغيطانى أستعير عنوان كتاب (الديمقراطية ضد الدولة)، وهى الضمان الوحيد لاستمرار الديمقراطية، فالدولة تنحو إلى وضع المؤسسات، وهذه المؤسسات توزع السلطات فى كل المجالات وتثبتها، والديمقراطية ليست شكليات، وإذا فهمناها على أنها شكليات فهذا معناه قتل لها، بل هى دائما إعادة النظر فيما هو قائم. بهذه الاستعارة أقول إن الرواية ضد الخطابات السائدة، ويجب أن نظل دائما ضد الخطابات السائدة. وبالمناسبة جمال الغيطانى تحدث عن الخلود، وأظن كذلك إبراهيم الكونى، وعندما نعود إلى فكرة الديمقراطية عند اليونانيين القدامى، نجد أنهم تميزوا عن المتخيَّل الحديث، بكونهم

كانوا يتحدثون عن لغة الهالك. والتراچيديا نفسها هى إقرار بالموت، والإقرار بالموت هو إقرار بالديمقراطية، أى بتداول الإنسان وتداول الحياة.

بنسالم حميش:

أتمنى ألا نبعث القارئين على الخوف مما يمكن تسميته الآن بجنس الرواية التاريخية، وأتمنى ألا نخوفهم منها، حتى نجعلهم يعتقدون بأن الأمور تتعلق بمواضيع تاريخية غابرة. وهناك دراسات رائعة تمت عن رواية (سلامبو) لفلوبير، رأى أصحابها أن هذه الرواية تقترب فى قيمتها من رواية (مدام بوفارى)، ووصفوا ذلك بالنص وبالمقارنة، لأن فلوبير ظل هو هو، فقط ما كلفته رواية (سلامبو) من مجهود لم تكلفه كتابة رواية (مدام بوڤارى). وللكتابات تاريخ وتواريخ، وأحسن شئ وأصوب طريق أن نطلع على تاريخ هذه الكتابات لكى نستجلى الرؤية، ونتلمس الدرب، وما يلزم أن تضيفه مثلا أعمال جورجى زيدان وعلى أحمد باكثير، وبالطبع يمكن أن ندرج كتاباتهم فى سياق الكتابة الروائية التاريخية، لكن هل من المعقول الآن أن أنسج على منوالهم؟ بالطبع لا.. لأننى أعتقد أن هذه الطريقة طريقة تقليدية، لأن التصور عندهم ربما يكمن فى أن التاريخ جرار يفتحونها، ثم هناك شخصيات يأخذونها، وليست هناك علاقة شوق وعلاقة وجدان مع هذه الشخصيات التى تتناولها هذه الروايات فى إطار آخر وبعقلية أخرى.

أهداف سويف:

طرح الشاعر البرغوثى أسئلة مهمة وأنا كنت أحب أن نتحدث فيها عن تقنيات صنعة الرواية، وللأسف لم يكن الباب مفتوحا لهذا الحديث، وهى الأسئلة الشيقة التى نتمنى أن نناقشها عبر من بيدهم الشغل. أما ما أثاره إبراهيم الكونى وكأنه يضع نوعا من التعارض فى سؤاله عن غاية مارسيل بروست فى روايته (البحث عن الزمن الضائع)، وهل كان يسجل تاريخ فرنسا فى ذلك الوقت، أم كان يسجل التاريخ الروحى لبطله؟ وأنا لا أرى تعارضا بين الاثنين، بل إننى أرى أن التاريخ الروحى للشخص أو لبطل الرواية، مرتبط ارتباطاً وثيقا بتاريخ الوقت الذى يعيش فيه. أما الكاتب جمال الغيطانى الذى تساءل هل الكاتب له موقف سياسى أو يتجاهل السياسة، وهنا عودة إلى الكلام عن التاريخ، وأهميته للروائى، ومتى ينشغل الروائى بالتاريخ، وهل هذا يحدث فى فترات زمنية معينة، أو فى فترات القلق. وما أتصوره أننا مشغولون إلى حد كبير بالسياسة بمعناها الأوسع، بل إن تجاهل السياسة يعبر فى حد ذاته عن موقف سياسى، أو كما قال إدوارد سعيد بأن المثقف دائما يقع فى موضع مضاد للسلطة، وفى الأحقاب التى رأينا فيها المثقف أو الفنان صوتا للسلطة إلى حد ما، فالأمر يرجع إلى إيمانه بفكرة السلطة ذاتها، وإن كان الأمر ينتهى به غالبا إلى موقف مضاد للسلطة نفسها، حتى تترسخ وتقوى. والرواية لاتوجد لها ورقة عمل محددة، ولايمكن أن تكون، والروائى مطالب فى البداية بأن يشهد القارئ، ويدفعه إلى دخول عالمه الذى يقدمه فى روايته، ولن يتم ذلك له إلا عبر الصدق، والإجادة فى التقنيات الروائية.

رضوى عاشور:

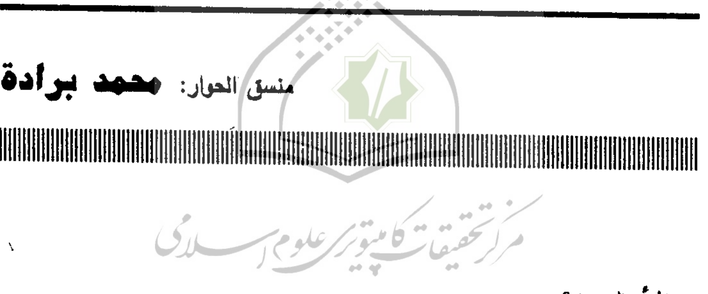
أعتقد أنه كان منوطا بى فى نهاية هذه الجلسة الثرية أن أقوم بنوع من التجميع وتقديم الخلاصة لما قدمه المتحدثون من آراء، ويبدو أن هذه المهمة صعبة للغاية. إلا أنه كانت توجد اتجاهات مختلفة فى الحوار، كما ظهرت بعض المفاجآت، مثل ما ذكره الغيطانى الذى كتب الرواية التى تعتمد إلى حد بعيد على المادة التاريخية، لكنه أعلن أنه ليس هناك تاريخ. وتحدث عن الزمن الذى هو فى مواجهة التاريخ، وهذه مفاجأة لنا أن نفهمها فى إطارها. وفى المقابل كان هناك اتجاه واضح أعلن عن انشغاله بإعادة كتابة المهمش فى التاريخ

والمطموس وغير المعلن. وهناك اتجاه ثالث وهو الذى أوضحه الدكتور محمد برادة بأن التاريخ لايمثل سوى مادة من ضمن مواد خام أخرى متعددة للنص الروائى، ومن حق الروائى أن يستخدم هذه المادة بالقدر الذى يستخدم به المواد الأخرى. ومقابل هذا الاتجاه هناك اتجاه آخر، يرى أن التاريخ يفرض نفسه على الروائى العربى وعلى النصوص العربية على اختلافها، سواء كانت أحداثها تدور فى الحاضر أو فى الماضى، وهى مشتبكة مع التاريخ اشتباكا استثنائياً، نتيجة للهم السياسى. أيضا هناك اختلافات واضحة للغاية أشارت إليها الدكتورة سامية محرز فى هذا الصدد.

ولكن بصرف النظر عن وجهات النظر المختلفة، وبصرف النظر عن الإبداعات المختلفة لأجيال الروائيين العرب، يظل الروائى نفسه بحكايته وبنصه جزءاً من لحظة تاريخية، لايستطيع إلا أن يكون معبّرا عنها، بدرجة أو بأخرى، بشكل أو بآخر.



رواية المرأة



منسق الحوار: **محمد برادة**

ما المقصود برواية المرأة العربية؟

لا نتوخى، فى هذه المائدة المستديرة، التساؤل عن إمكان وجود بالجوهر للرواية التى تكتبها المرأة العربية وتجعلها مختلفة عن مكونات النص الروائى المتصف، أساساً، بالتّنوُّع واللاتحديد. كما لا نقصد افتراض التميّز لمجرد صدور النص عن امرأة. بعيداً عن هذا وذاك، نسعى إلى التوقف عند الكتابة الروائية النسائية القادرة على أن تستشرف أفقاً يتيح للمرأة التعبير عن ذاتها ووجودها داخل المجتمع العربى الذى فرض، تاريخيا ولأمد طويل، وصايته عليها فى مجال التعبير الأدبى الذى كاد الرجل أن يستأثر به.

ومعلوم أنه عندما توافرت الشروط، أخذت المرأة تخوض تجربة الكتابة لحسابها حاملة معها خصوصيتها الاجتماعية والفيزيقية والعاطفية. وهكذا، فبعد أن مارست المرأة العربية الكتابة الاجتماعية والسياسية مقترنة بتجربة النضال فى سبيل حقوقها، ارتادت مغامرة الكتابة الأدبية بكل صعوباتها والتباساتها لتستنطق ذاتها التى ظلت أمداً طويلاً مستبعدة، مقموعة. وضمن تطورات النّص الأدبى العربى الحديث ومنجزاته، حققت المرأة حضوراً متنامياً ينطوى على خصائص وسمات مميزة تحمل فى ثناياها إضافات نوعية.

وما نريده فى هذه المائدة، هو التوقف عند روايات كتبتها نساء عربيات وجاءت مؤشرة على أفق مغاير لما كتبه الرجل، خاصة فيما يتعلق بتجربتها الحياتية ورؤيتها إلى العلائق مع الرجل والمجتمع. بعبارة أخرى، يكون الحديث عن رواية المرأة ممكناً بقدر ما يكون النص أفقاً للاستكشاف وإعادة النظر واستنطاق المسكوت عنه. إنها

رواية تكتسب شرعيتها من حرصها على أن تكون أفقاً لتشخيص الاختلاف الناجم عن المرأة من حيث هى ذات، وعن وضعية التهميش التى لا تزال تعانى منها.

على هذا النحو، يغدو سؤال رواية المرأة سؤالاً عن مكوناتها وحمولاتها، وما تضيفه من عناصر لقراءة المناطق المجهولة من جسد المجتمع العربى.

المشاركون

- اعتدال عثمان
- رشيد الضعيف
- رؤوف مسعد
- سحر خليفة
- صبرى حافظ
- عبدالله الغذامى
- عروسية النالوتى
- فوزية رشيد
- مصطفى ناصف
- معجب الزهرانى
- مى التلمسانى
- نجوى بركات
- نوال السعداوى

■ **محمد برادة:**

الإشكالية التى تم تداولها منذ سنوات وهى هل هناك أدب نسائى، أو هل هناك أدب خاص للمرأة، خاص بها؟ السؤال كان يطرح وكأننا نبحث عن جوهر لأدب نسائى يتمايز ويختلف تماما عن مفهوم الأدب العام. وأظن أن هذا الطرح ينطوى على نوع من المغالطة، وما نريد لهذا الأدب أن يختلف، بمعنى أن صوت المرأة مثلما استطاع أن يشقّ طريقه عبر الكتابات الاجتماعية والسياسية، وأن يحقق بعض المكتسبات، ارتادت المرأة أيضا عالم الكتابة، الكتابة، بمعناها محاورة الذات والكشف عن علائقها مع المجتمع، ومع المؤسسات، ومع الكون، ومع جميع الأسئلة التى تخصها وتعيشها فى تفاصيلها، إذن من هذه الناحية، نجد الكم الروائى الذى توافر فى العالم العربى، يقدم لنا فعلا نصوصا تستحق أن نتوقف عندها، وأن نقرأها، وأن نبحث إلى أى حد يمكن لهذه الكتابات أن تشكل أفقا للتجديد، وأفقا للقول الإضافى، بمعنى أن لا تكون مجرد تكرار لما كتبه الكاتب الرجل، عندما كان يمنح نفسه نوعا من الوصاية، ويتكلم باسم المرأة. الآن المرأة تكتب هى نفسها، ومن المفروض نظراً لاختلافات ملموسة، واختلافات فيزيقية واجتماعية ، واختلافات أيضا فى الوضع الاعتيادى الذى توجد عليه المرأة، وهو وضع يتسم كما نعلم بالقمع والتهميش، وتعلمون جميعا أن عدداً من البلدان العربية، لايعطى المرأة– حتى الآن– حق التصويت والمشاركة فى الانتخابات ، مهما يكن.. الكتابة النسائية استطاعت أن تتسلل لتقول هذا المغيب، ومن الممكن أن نفرض منذ البدء أن هذه النصوص تتيح لنا أن نتسلل، لنقرأ جزءاً ظل مغمورا ومغيبا من جسد المجتمع العربى. والسؤالان المقترحان لهذه المادة المستديرة، وقد نضيف إليهما، هما : كيف نحدد رواية المرأة العربية، بوصفها مغايراً، ضمن مغايرات أخرى لجنس الرواية ، تتفاعل مع منجزاتها، وتقترح أفقا للاستكشاف ، ولإسماع جزء من الذات العربية، التى كانت مغيبة من قبل؟ أما السؤال الثانى فهو : كيف يمكن أن تسهم قراءة هذه الرواية، رواية المرأة ـ فى بلورة وعى الاختلاف الذى يغنى الرواية العربية، عن طريق تأصيل الحوارية ، وتعددية أصوات الذوات الكاتبة .

ولنا أن نتفق جميعا فى البداية على طريقة المناقشة ، والكلمة للمشاركين فى المائدة المستديرة ، وسؤالين للملتفين حول المائدة ، ويمكن للمشاركين أن يقاطعوا بعضهم البعض، بسؤال أو استفسار ولكن بنوع من القصد، ولنبدأ بالكاتبة نجوى بركات ، وهى قاصة وروائية، آخر ما نشرته « باص القوادم»، ثم « مستأجرات الشارع ».

● فعل حرية

■ **نجوى بركات :**

أعتقد أن الموضوع فى هذه الجلسة ليس المرأة، لأن المؤتمر عن الرواية العربية، ونحن النساء نكتب الرواية، لكن فى الفترة الحالية الكثير من النساء يطالبن بأن تقرأ كتاباتهن، بعيداً عن شرطها الجنسى ، كامرأة كاتبة . وإذا عدنا للحديث عن الرواية بشكل عام، قلنا إن هناك ما يسمى برواية السيرة الذاتية ، وعندما يمكن أن نحكى عن كتابة نسائية، إذا اختارت المرأة أو الرجل أن تروى سيرتها الذاتية، أو تتحدث عن مشكلاتها بوصفها امرأة، أن تتناول بعدا اجتماعيا لوجود ما . وهناك أشياء أخرى اختارت بعض النساء أن يتحدثن عنها، وأن تتجاوز هذا الشرط الذى هو شرط شرعى جداً، لامرأة تكتب فى موضوعات أخرى . فالنساء يفكرن فى أشياء أخرى غير كونهن نساء . فهى تتابع الأخبار وتطلع على الأحداث، وتهتم بأمور عدة، فهى من الكائنات المكتملة، ولديها اهتمامات من الممكن أن تتساوى بكل الكائنات البشرية الأخرى . وأود هنا أن أحكى عن مسألة خاصة، وهى أننى أحس بعدم قدرتى على أن أقيم تجارب الجميع ، ولكننى أحب أن أحكى عن تجربتى الخاصة . وبالنسبة إلى الكتابة ، فهى قبل كل شئ فعل حرية، هى فعل يفلت ليس فقط من شرط اجتماعى، ولكن أيضا من شرط إنسانى نعانى كلنا منه، وهو أننا نحس أن الكون باتساعه ، بمجمله يضيق على الإنسان ، وأحيانا يدفع الإحساس المرء إلى ضرورة أن يضم إلى جنبيه أجنحة ، ليطير إلى أكوان أخرى يكتشفها . ولذلك، أقول إن الكتابة قبل كل شئ هى ما أعرف ، وإذا اعترفنا أن قاعدة الرواية الأساسية هى الكلام عن شخصيات ، وربما لأننا لدينا شعور، أنه بداخل كل امرأة ، هناك رجل ما يقبع هناك ، وربما ألف رجل، ويمكن بداخل كل رجل أكثر من امرأة ، فأنا أحس أن هناك شيئاً من الظلم ، بألا نرى إلا وجه الأنثى فى كتابة المرأة . وربما لدىّ إحساس أننى قدمت هذا الوجه عندى، وأن هناك فى الماوراء، بداخلى ، ألف شخصية ، وقد تزيد، لكننى لا أجد الوقت ولا الشرعية حتى أقدمها كلها ، وأحيانا أسمع من يقولون أوصافاً كثيرة عن كتابتى ، وقالوا عن كتابى الأخير كأن رجلا يكتبه ، لكننا فى النهاية نضحك جميعا ، ولك أن تتخيل كيف أجيب عن هذا الكلام، فلو لم يقرأ القراء اسم الكاتبة على الرواية ، لظنوا أن كاتب هذه الكتابة رجل. الأمر الآخر الذى أود أن أقوله هنا هو أن هذا الكلام الأخير لا يعنى أن الكاتبة هنا تتخلى عن جنسها ، والعكس هو الصحيح. فأنا شخصيا ، أحس أنعندى انتماء كبيرا جدا لجنسى ، وهو انتماء لرمزين ، يمكننى أن أتحدث عنهما ، هما : حواء .. وهى أصلا أم البشرية ، وشهرزاد. فالأولى هى أول كائن معرفى ، وهى التى دعت آدم إلى هذه الثقافة المعرفة ، وأن يقطفها ويذوقها ، هذه المعرفة تسببت فيما يعرف باسم الخطيئة الأولى التى تم على إثرها طردهما من الجنة . أما الرمز الثانى وهو شهرزاد ، فهى التى قاومت الموت بالكلمة ، ربما لأن الكلمة التى هى تعبر عن الرغبة ، وربما لأن الرغبة هى الحياة ، فقط يمكن أن نقول الآن إنه حان الوقت لكى نقتل الأم ، كما يحكى عن قتل الأب . إذن، لابد أن نتجاوز هذه

الرموز التى كانت رموزا مرتبطة بحلول صورة ذكورية ، تكملها وتجاوبها وتناقضها فى جدلية دائمة بينهما . ومع تصور القرن الحادى والعشرين الذى نصل إليه ، هناك مساحة - كما أظن - لكل الكتابات والخيارات ، ولا أعرف أين تقف كلمة أدب نسائى ، إذ قديماً سألوا فلوبير عمن تكون مدام بوفارى ، قال بوضوح هى أنا، فهل يمكننا القول إن فلوبير كتب رواية نسائية ؟!

وأريد أن أختتم حديثى بنقطة بسيطة ، وهى أنه لابد أن نتفادى الحديث عن معسكرين .. معسكر رجال ، ومعسكر نساء ، وكأن هناك حرباً باردة بينهما ، هذه المعسكرات انتهت وقضى الأمر !

● المشهد النسوى

■ **اعتدال عثمان :**

سأحاول أن أطرح تصورات عامة لكتابات المرأة ، وألتمس ملامح واتجاهات فى الكتابة النسائية ، لعلها تكون إجابة، أو تمثل طرحا لأسئلة أخرى ، الذى سأقدمه هو تصور يقوم على تعدد اتجاهات الأدب الروائى الذى تكتبه المرأة، وأشير هنا إلى أن هذه الاتجاهات ليست منفصلة بصورة حادة أو جامدة ، فى السياق الأدبى الواحد ، أو فى مجمل أعمال كاتبة بعينها وإنما توجد متداخلة فيما بينها ، بدرجات متفاوتة من ناحية ، كما تقدم من ناحية ثانية طريقا للنظر إلى العالم والتعبير الأدبى المجسد له ، لدى عدد من الكتاب الرجال . أما التمييز بين هذه الاتجاهات ، فهو مجرد وسيلة لطرح الموضوع وإثارة النقاش والحوار حوله ، وإن كنت لا أدعى براءة الطرح طبعا ، أو أن يكون موقفى محايداً إزاء النقاط التى أتناولها فى هذا العرض السريع. وبرغم ذلك ، فإننى أرى أن هذه الاتجاهات على تباينها وتعددها ، تثرى ـ بلا شك ـ المشهد الأدبى الراهن الذى تسهم فيه الروايات بنصيب وافر، وأنا هنا سأشير إلى بعض المعالم البارزة فحسب ، ولن أتطرق إلى تفاصيل. أولاً ، أعمال روائية محورها النزعة النسوية الرامية إلى نقد ، ونقض التراتب الذى يهمش المرأة بوصفها كياناً إنسانيا ، ويجعلها تحتل مرتبة أدنى فى السلم الاجتماعى ، ويضفى عليها صفات ثابتة ، بوصفها موضوعا يدخل فى السياق الروائى ، ليقوم بأدوار محددة سلفا ، تختزل الوجود الإنسانى للمرأة فى صور نمطية . هذه الصور تستنسخ ويعاد إنتاجها بما يساعد على تكريس صفات للهوية الأنثوية المصنوعة اجتماعيا ، ويحاصرها فى قوالب محفوظة نعرفها جميعا. وتتشكل أعمال الروايات ضمن هذا الاتجاه ، على نحو يحتل فيه صوت المرأة مساحة أساسية فى السرد ، وتنبنى العلاقات بين الشخوص القصصية بصورة يبرز من خلالها صوت المرأة المقموع الغاضب المحتج ضد أنواع الإقصاء والتهميش المتعمد والمتواصل عبر التاريخ. هذا الصوت يمثل رد الفعل الطبيعى الذى يجسد الوعى النسوى بصورة إيجابية، لكنه يواجه التمييز ضد المرأة فى الواقع ، وصورتها السلبية فى الأدب ، بتمييز مضاد. صحيح أن الروائيات يكشفن المسكوت عنه فى الواقع، لكن المسكوت عنه فى النص الروائى يكشف ، فى الوقت نفسه ، عن استبدال صورة مصنوعة، اجتماعيا ، بصورة أخرى مصنوعة أيضاً . ومن ثم ، فإن الصورة الثانية هى الوجه الآخر للصورة الأولى من حيث إحلال نظرة ما ثابتة للعالم مكان نظرة أخرى ، وإن اختلف المنطق.

تتميز هذه الأعمال الروائية ، فى نماذجها الجيدة ، بجسارة التناول « للتابوهات » - المحرمات الاجتماعية والأدبية المستقرة، وتفجير الأسئلة الشائكة ، بما يجتذب اهتمام شريحة واسعة نسبيا من القراء ، لكن السؤال هنا هو: هل أفضت مواجهة سلطة الخطاب الأبوى بسلطة الخطاب الأدبى فى الكتابة الروائية إلى

إعادة إنتاج طرق السرد السائدة بصورة معكوسة من خلال تبادل الأدوار فى السياق الروائى ، أم أن الأمر يقتضى البحث عن طرق أخرى مغايرة؟

ثانيا، هناك أعمال روائية تربط التجربة الحياتية للمرأة بما هو عام على مستوى الواقع المعيش بقضاياه وهمومه وأزماته ، تستخدم الكاتبات آليات نصية لا ينفصل من خلالها، وعى المرأة وتحررها الداخلى بوصفها ذاتا إنسانية فاعلة فى المجتمع عن حركة التحرر الوطنى والاجتماعى صعودا وانكماشا ، تقدما ونكوصا ، بما يظهر ـ على سبيل المثال ـ فى ترك فجوات فى السرد ، وفى « لحظية » الزمن، وتجزئة الحدث الروائى ، وتشظى الذات ، أو الذوات الراوية ، أو المروى عنهم ، أو عنهن ، وذلك لتجسيد حالة التمزق الذى حدث فى الواقع عموما ، وبالنسبة إلى المرأة بوجه خاص.

ثالثا، تعمد بعض الكاتبات استخدام صيغ سردية مستمدة من التراث الشعبى وطرق الحكى الشفاهى، على نحو يجعل النص مشتملا على لهجات اجتماعية متباينة، تتيح تأثيراً وتأثراً متبادلاً بين الشفاهى والمكتوب ، وتجعل الخطاب الروائى ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة .

رابعا ، يظهر فى بعض نصوص الكاتبات توزيع وجهات النظر الروائية على شخصيات عدة ، تحتل مساحات متكافئة من فضاء النص ، بما يشير إلى موقف له بعده السياسى والاجتماعى ، يقوم على تعدد وجهات النظر وتنوعها من ناحية ، ويتيح من ناحية أخرى تقديم منظور الشخصية النسائية بوصفها كيانا إنسانيا مثيلا ونظيراً للرجل .

■ **محمد برادة :**

ما يهمنا أكثر هو الاتجاه الأول ... قلنا فى البداية إن مسألة الأدب لا تتجزأ ، الرجل ـ مثل المرأة ـ يستفيد من تطور التقنيات ، وتطور الاستاطيقا الجمالية ، وتطور الأشكال ... لكن ما نريد أن نتوقف عنده أكثر هو الكتابات المنجزة من نساء، فى محاولة أن تقول شيئا ظل مغيبا ومهمشا ، هذا هو ما يهمنا بالدرجة الأولى .

■ **اعتدال عثمان :**

وجهة النظر هنا أننى أفرق بين الاهتمام بالموضوع فقط ، والاهتمام بالموضوع فى شكل أدبى محدد ، وطبعا الموضوع مهم جداً ويجب أن نطرحه ، لكن كيف يتم طرحه ، وكيف يتجسد هذا الموضوع فى شكل أدبى ؟ هذه هى النقطة الأساسية التى أحاول أن أجيب عنها.

■ **محمد برادة :**

نحن متفقون على أنه مثلما نجد تجريبا طلائعيا فى الكتابة الرجالية ، نجده أيضا فى الكتابة النسائية ، لكن الموضوع هو فى هذه الخصوصية بين مستويين ، وهى التى تهمنا بالدرجة الأولى هنا ، وهى التى نتحدث عنها فى البداية حتى لا يتسع النقاش ، ونخرج عن الموضوع. وطالما إن هذه مائدة مستديرة فلن ندخل فى قراءة تفصيلية ، فقط نطرح وجهات النظر والخلاصات فقط ، ولذلك فإن السؤال المطروح هو : هل هناك نماذج لكتابات نسائية معينة تمثل الاتجاه الأول ؟

■ **اعتدال عثمان :**

فليكن .. لكن المفروض أن نربط الجانب الأول بالآليات التى تستخدمها الكاتبات . وأود أن أؤكد أن الطرح هنا عام، والتفاصيل ستأتى من خلال النقاش ، وأيضا من خلال النماذج التطبيقية . وهنا أذكر أن **النقطة الخامسة فى حديثى مباشرة ، تخص الأعمال الروائية التى تعتمد تجسيد تجربة المرأة المتعلقة بكيانها** العقلى والحسى والنفسى، و إطلاق الطاقة المتحررة للاشعور فى كتابات تنحو إلى التدفق السردى غير المقموع، وغير القامع ، **فيما يظهر** من خلال هذه الطاقة المتحررة ، تدمير الشكل التقليدى للرواية القائم على الجملة المركزية والتسلسل الزمنى ... والرؤية فى نصوص الكاتبات فى هذا المنحى، غير مكتملة وغير متجانسة ، ولاتدّعى معرفة مسبقة بالواقع الذى تقدمه ، وإنما تكتفى بشذرات من اليومى العارض المتكرر ، لتكشف عن حالات النفس الإنسانية المتغيرة، ولتبعث لدى القارئ حالات مشابهة، يعيد اكتشافها فى نفسه ، وفيمن حوله .

وطبعا أنا لا أفصل بين هذه السمات ونظير لها نجده فى كتابات عدد من الرجال ، فيما يسمى بالكتابة الجديدة ، أو الكتابة الحداثية ، خصوصا حين يتجلى القص من خلال دفق سردى متغير الخواص ، يرتبط بالرحم ، وذلك قبل أن يتدخل العقل بالحذف والإضافة. كان هذا مجمل ما أردت أن أقوله . بقيت نقطة أخيرة؛ هى أن هذا المنحى فى الكتابة ، يطلق عليه بعض النقاد حالة أنثوية ، ترتبط بالدفق اللاشعورى ، ويأتى بعد ذلك العقل بالحذف والإضافة .

●أسلحة المتن والهامش

■ **عبد الله الغذامى :**

سأبدأ من جملة قالتها نجوى بركات : حينما ذكرت ردة الفعل على واحدة من رواياتها ، وقالت إنه قيل لها إن «روايتها حلوة، وكأن رجلا قدكتبها »، ولا أدرى هل كلمة « حلوة » هنا مركزية، أم أنها قيلت هكذا لوصف الكاتبة وليس لوصف الكتابة؟ لأن الإشكال الذى يطرحه هذا الوصف كبير، إذا كان الوصف «حلوة» للعمل، سنلاحظ هنا أن النسق التفكيرى لوصف العمل المكتوب لامرأة بصفات تقال لامرأة، ولجسدها، ولجمالها، وهذه نقطة خطيرة جدا، تمس النسق الثقافى الذى تربينا عليه، وهو أن الأشياء الذهنية عندنا، تحمل أنماطا من التفكير، تلك الأنساق التى بواسطتها ننظر إلى الآخرين؛ بمعنى أنه لو كانت الرواية ليست لامرأة، أى كتبها رجل ، لن يتم وصفها بأنها رواية حلوة، بل يقال عنها إنها إبداع «عظيم»، و «رائع» .. وهكذا من التوصيفات الأخرى التى تصلح فى إطار هذا النسق لوصف إبداع الكاتب الرجل.

النقطة الأخرى التى أود أن أذكرها هى الوصف الثانى لرواية نجوى بركات هو «كأن رجلا كتبها» .. وهنا تأتى القضية الأساسية، لأنه صار الحكم الآن للنموذج الذهنى، الذى هو فى الذهن، هو ما فعله الرجال، وبالتالى كل ما تفعله النساء لابد أن يقاس على نموذج ذهنى سابق، هو نموذج الرجل، وهى المسألة التى قال بها دائما أصحاب نظرية التلقى، التى هى آفاق التوقع، وآفاق التوقع عند القارئ، بعيداً عن الكاتب أو الكاتبة، هى التى تقدر مصائر الثقافات والمعطيات الثقافية، وهى التى يجب أن ينصب اهتمامنا عليها. وهنا يجب أن

نفرق بين نتاجات تنتجها المرأة، واستقبالات الثقافة لهذهاالنتاجات، لأن الذى سيحدث فى التغيير الثقافى والمعرفى والحضارى عندنا، هو عمليات الاستقبال، وكيف تصنف هذه المعطيات الثقافية داخل عمليات الاستقبال، فهذا هو الذى سيعطينا موقعا ما فى ضميرنا، وفى ذاكرتنا، وفى الحضارة.

طبعا، هذا الحديث سيقودنا إلى أمور كثيرة، لأنها أمور متشابكة، ويجب ألا نغفل هذا؛ لأننا حينما نتحدث عن الرواية النسائية يجب أن نعرف أننا نتحدث فى الوقت ذاته، عن وظيفة نسائية، عن المقالة والمسرحية واللوحة النسائية، لأن الوضع هو إياه ، فالمرأة دخلت إلى الوظيفة واشتغلت بوظائف تتنافس فيها مع الرجال، لكن هذه الوظائف تأتى داخل سلم بيروقراطى ذكورى أصلاً، فنجد المرأة نفسها تدخل إلى هذا السلم البيروقراطى الذكورى ، مثلما هى تدخل إلى العمل الروائى والعمل الكتابى ، إلى سلم بيروقراطى ذكورى أيضا ، لكنه هنا بيروقراطى ثقافى يتناسب مع الحالة الإبداعية التى تبدعها المرأة فى هذا المجال. والقضية تبدأ من هذه النقطة الأولى . ونجوى بركات أشارت إلى حواء وشهر زاد ، وأقول لها: دعينا من شهرزاد لأنها متأخرة فى الزمن العربى، ونبدأ من حواء . والإشكال الأصيل هو فى اللغة نفسها؛ لأن اللغة فى حاجة إلى أن تتحرر، فهى بحاجة إلى تحرير ، إذ تم مع الزمن استعمال اللغة بمجازات ذكورية ، وبضمير مذكر. وأذكر أنه قبل يومين، وفى هذه القاعة ، وعلى هذه المنصة ، كانت تتحدث واحدة من الروائيات فى شهادة عن نفسها ، وعن رواياتها ، لكنها كانت تتكلم بضمير المذكر، ويبدو أننا إلى الآن ليس لدينا ثقة فى الضمير المؤنث، أن يتكلم المبدع عن أنوثته وعن ذاتيته، وهذه نقطة مهمة ، ومن هنا تأتى مسألة« أدب نسائى »و«أدب رجالى» ، والقضية ليست كذلك ، لكن القضية تكمن فى الخلاف ، وما لم يحدث الاختلاف، فلن نحقق شيئا، والسؤال هو: كيف يحدث الاختلاف؟ ويجب علينا أن نأخذ أمثلة من تجارب التاريخ ، وهى كثيرة جداً ، فالمهمشون فى التاريخ كثيرون ، كما يكثر فى التاريخ محاولات المهمشين للخروج من الهامش إلى المتن ، هناك مثالان كلاسيكيان فى هذا الصدد للخروج ، أحدهما أن يحاول الهامش أن يكون مماثلا للمتن ، يتشكل بأشكال المتن ، فيصبح مثله ، وهذه جرت فى حالات الرّق والعبيد ، حينما يكون العبد يسير بسمات وصفات سيده، بل يكون فى كثير من الأحيان أكثر غيرة وحماسة على قضاء حاجاتز سيده من سيده نفسه، وأكثر دفاعا عن سيده من الدفاع عن نفسه. وهذا المثال واضح تماما ، وكنا نعيه وعيا تاما . أما المثال الثانى ، فهو أن الهامش ـ وهذه التواريخ تشهد ـ يتحول من هامشيته إلى متن ، ويهمش المتن الأصلى ، فيصبح طاغية مثل طغيان المتن ، وهو إحالة طغيان بطغيان . هذا على مستوى السياسة ، وعلى مستوى التفاعل بين الأقليات ، الأقلية المهزومة إذا استولت على الحكم تصبح هى المتسلطة ، لكن عندنا تجربة رائدة فى أمريكا ، وهى تجربة السود ، الذين مروا بتجربة مريرة على مدى قرون ، كانوا فيها عبيداً وأرقاء ومستعبدين استعباداً تاما. وأول عملياتهم للتحرر تمثلت فى أنهم دخلوا فى الدين المسيحى ، إذ وجدوا فى الكنيسة ملاذاً وتعويضا لهم، لأن الخطاب الوحيد الذى يستطيعون فيه أن يكونوا بشراً ، هو الخطاب الدينى المسيحى فى هذه الظروف التى مروا بها ، وهم بعد زمن ، بعد أن التحقوا بالتعليم ، وصاروا يتعلمون مثل الرجال البيض ، ويرتدون زيهم ، ويتكلمون لغتهم ، حتى اللغة الزنجية المعروفة نسوها ، لكى ينطقوا باللغة الإنجليزية مثل الرجل الأبيض ، السيد. ثم بدأت المرحلة الثالثة من الوعى حينما بدأ الرجل الأسود يدرك أنه أسود ، لكن السؤال الذى طرح نفسه هنا ، هو كيف أدركها ؟.. هو طبعا لم يدركها إلا بعد ما بدأ يسمى الرجل الأبيض أبيض ، ويسمى الرواية .. رواية بيضاء ، والموسيقى .. موسيقى بيضاء ، والسياسة .. سياسة بيضاء ، واللباس .. لباس أبيض، وبما أنه أبيض ، فإذا اندمج فيه ـ كما يظن ـ سيصير أبيض ، وإن كان أسود فى الشكل . ثم انتقل السود

النقلة العملية والأساسية فى الوعى ، وبدأوا يقدمون نموذجهم الأسود الذى يبرهن على أنهم كانوا ينظرون إليه على أنه دونى ، وأنا أقيس عبر هذه الدونية ، هذا النقص الذى بدأ يستخلص الثقافة الأفريقية واللباس الأفريقى ، واللهجة الأفريقية السوداء ، ويثبت عبرها أنها ليست دونية ، ولكن بإمكانها أن تبدأ ضعيفة ، ثم تتطور ، تترقى قليلا قليلا ، وتسمو ، وفعلا بدأت النماذج السوداء فى أمريكا، فى الوظيفة، فى الخطاب ، وفى الموسيقى ، وفى الإبداع ، وفى تجربة الموسيقى السوداء ، والجماعات النسوية . والمؤكد أن أمريكا استفادت من هذه التجربة كثيراً وبدأت تعمل عليها ، وعندنا فى مجتمعنا أنا أعتقد أن تجربة الانتفاضة الفلسطينية تعد مثالاً مهما، واسمحوا لى بشرح مدى أهميته فى هذا السياق، ففى كل حروبنا مع إسرائيل تمت هزيمتنا ، لماذا ؟ لأننا كنا ، كهامش، نستخدم أسلحة المتن، ولكن المتن هو المسيطر على سلاحه، ولذلك لم يفلح سلاحنا ، لأن سلاح المتن هو المسيطر، ولما جرّبنا الأشياء الصغيرة الضعيفة عندنا ، وجدنا أن بإمكانها أن تكون قوية وجبارة ، هذه الحجارة البسيطة فى يد الطفل أو المرأة ، استطاعت أن تواجه الدبابة الإسرائيلية ، ونجحت فى ذلك . الذى أقصده هنا هو أننا نتحدث عن تجربة تهميش قبل أن تكون أنثى ورواية، إذ يجب أن نسمى الأشياء بمسمياتها ، والتهميش يشملنى أنا ، ويشمل كل واحد فينا ، والسؤال هو كيف نتحول من حالة التهميش إلى حالة أخرى لا أقول حالة المتن؟ لأننا لو دخلنا بالمتن ، فسوف نؤسس متنا آخر، بإزاء المتن الموجود ، ويصير عندنا مجموعات من المتون . ولو رجعنا إلى الأدب مرة أخرى ، فسنجد أن الأدب العربى ، يتدرج الإبداع فيه درجات درجات، ويدخل فى طبقات المعرفة طبقات طبقات، الطبقة الأعلى هى الفحولة، فهل بالإمكان، وهذا متن، استخلاص متن مواز يتدرج فيه التأنيث بدرجات درجات، إلى أن تصل إلى الأنوثة ، وتصبح قمة بإزاء الفحولة ،لا تلغى واحدة الأخرى ، فعندنا قمتان اثنتان وما لم نفلح فى هذا ، فنحن لم نعط التجارب حقها فى إتقان الهامش للدخول، وجعل نفسه ـ أو نفسها ـ متنا بإزاء متن ، وليس بإلغاء المتن الموجود .

■ **محمد برادة :**

ولكن فى الوقت نفسه ، وإلى أن نصل إلى هذه الدرجة المثلى، هناك ـ لحسن الحظ ـ نصوص كتبت، على سبيل المثال، تحدث ثغرات ، وعندما نفكر فى بعض الكاتبات مثل نوال السعداوى، أو سحر خليفة ، أحس أنهما تكتبان ليضعا الرجل موضع تساؤل ، فى (باب الساحة) مثلا لسحر خليفة ، توجد شخصيات فى حالة مواجهة أساسية ، والأجدر أن نستمع إلى صاحبة التجربة نفسها .

• النسائية والنسوية

■ **سحر خليفة :**

أول ما أود أن أفعله ، أن أفعل مثل النقاد ، وأقدم بعض التقسيمات التى تساعدنا فى تفهم الأمر بوضوح ، وأن نضعه فى قوالب ، ومن هنا أؤكد أن هناك أدباً نسائيا ، وهذا واضح عندى ، وكل امرأة تكتب « أدبا نسائيا» ، لكن ليس بالضرورة أن يكون « أدبا نسويا » ، والفرق بين الاثنين أن الأدب النسائى تكتبه

نساء ، أما الأدب النسوى فهو الذى يعى ويتبنى القضية النسائية ، أعنى قضية المرأة فى العالم العربى . فهناك قضية تخص نساء العرب بمجموعهن ، دون أن تنحصر هذه القضية فى طبقة بعينها ، أو تضيق فى حدود النساء المثقفات وحدهن ، لكنها تشمل مجموع النساء ، من خلال القوانين الاجتماعية التى تعانى المرأة العربية منها فى بلادها ، وتقرير مصيرها ، وهل تشارك فيه سياسيا أم لا ، وكذلك وضعها فى العائلة . وهذه قضايا معقدة، وتعوق الحضارة والنمو والتطور بشكل واضح . والسؤال : هل صوتى يعبر عن ذاتى فقط باعتبارى أديبة ، أم هو أوسع من ذلك؟ فإذا كان صوتى يعبر عنى أنا فقط ، أنا سحر خليفة التى اخترقت كل الحجب ، فهذا ليس بفخر كبير ، إنما هو مسؤولية وشرف أن يكون صوتى ، أوسع من الصوت الفردانى، الذاتى ، وأنظر إلى قضايا المرأة ، التى تعوق نموها وتطورها ، ومشاركتها فى قضايا شعبها وحضارته .

كما قال الدكتور عبد الله الغذامى ، فى مسألة المتن والهامش ، وهى المسألة التى لابد أن نأخذها بعين الاعتبار ، وأن نضعها فى موضعها الصحيح . ومن هنا يأتى تقسيم الأدب ، كما يفعل النقاد . ولذلك أرى أن هناك أدبا نسائيا هو الذى تكتبه كل النساء وضمن هذا الأدب النسائى يوجد أدب نسوى يتبنّى القضية النسوية . وأهمية النوعين من هذا الأدب هى ـ كما قالت الكاتبة اعتدال عثمان ـ سواء كانت الكاتبة واعية بالقضية النسوية أم لا، أنهما يعبران عن النساء بشكل عام ؛ إذ من الممكن أن تعلن المرأة أنها ليست من النسوية ، وكأنها لعنة . وعلى مستواى أنا لا أكتب عن القضايا النسوية ، لأننى أريد أن أخرج لمنطلقات أعلى وأسمى . والمؤكد أن هذا الواقع الاجتماعى الذى نعيشه ينعكس على ما نكتبه جميعا ، فهل نطير بعيداً عنه؟ والمهم فى الأمر هو أن يعود للمرأة صوتها فى هذا الواقع ، وأن تعكس المرأة فى كتابتها هذا الواقع الذى تعيشه ، ولا أريد أن أذكر أسماء من هذه النوعية من الكاتبات ، حتى لا يتهمنى أحد بالغمز واللمز ، لكن يكفى أن نسترجع الببليوجرافيا الخاصة بأى كاتبة ، حتى نعرف إذا كانت تكتب عن القضية النسوية أم لا. يكفى أن أعطى مثالاً هنا عن تلك الرحلة الجميلة التى قطعتها بصعوبة الشاعرة فدوى طوقان؛ إذ كانت تقول دائما طوال عمرها إنها لا تعترف بالأدب النسائى ، وتنفى التفرقة بين الأدب النسائى والأدب الذكورى ، وقد حكت هذا أمامنا جميعا، وكذلك فى الفيلم الخاص بها الذى كتبت له السيناريو وأخرجته الكاتبة ليانة بدر، لكننا عندما نقرأ (رحلة جبلية، رحلة صعبة) ونتعرف تجربتها مع العائلة والمجتمع ، نجد أن الصوت المغيب ظاهر، سواء فى الأدب الذى نصفه بأنه نسائى، أو نسوى .

من ناحية أخرى ، وهى النظرة التى أشارك فيها نجوى بركات ، أجد أن المرأة عندما تحكى وتكتب عن قضاياها ، توضع فى خانة معزولة ، وكأنه محرم على النساء الكاتبات أن يتناولن قضاياهن ، أو أنهن صرن معزولات عن الخانات الأخرى ، والقضايا الأخرى ، وأعطى مثالاً كى تتضح وجهة نظرى ، فأنا مثلا ونوال السعداوى ، نكتب عن المرأة ، لكن لا تتم دعوتنا إلا إلى المؤتمرات التى تناقش الأدب النسائى . وبالأمس استأت كثيراً ، لعقد جلسة عن الأدب والتاريخ ، ولم أجد بين المتحدثين المشاركين فيها من استطاع أن يؤرخ لمشاكل شعبه ، كما فعلت وحاولت أنا ، فقد أرّخت فى (الصبار) لبداية الاحتلال ، وفى (عباد الشمس) لانزياح الغلالة الثورية عن الثوريين ، واصطدام الثورة بالواقع ، وفى (باب الساحة) أرخت للانتفاضة وللحركة النسائية ودورها فى هذه الانتفاضة ، وفى (الميراث) أرخت لمرحلة ما بعد «أوسلو»، فى حين وجدت المتحدثين فى هذه الجلسة يتحدثون عن الكونيات والسرمديات والغيبيات، فى حين أنا التى حكت عن التاريخ ، وبشهادة الجميع ، لا أجد مكانا لى بين هؤلا المتحدثين ، ولا أدعى للمشاركة فيها ، وعندما رفعت إصبعى لأطلب الكلمة رفضوا !

■ **محمد برادة :**

هناك نظام فى شكل المائدة المستديرة ، وهى أن يتحدث المشاركون فيها أولاً ،ثم يمكن طرح سؤالين من الحضور فى القاعة ، ونعود مرة أخرى إلى المشاركين ، وهذه القاعدة تسرى على الجميع ، حتى الذين ـ واللائى ـ يصلون متأخرين.

■ **سحر خليفة :**

دعنى أضف جملة ، وهى خاصة بالرد على الدكتور عبد الله الغذامى ، ويمكن أن أعتب عليه ، فالأدب النسوى لا يعنى أن تكتبه امرأة فقط ، ونحن معنيون حاليا باستقطاب الرجال المستنيرين؛ إذ ما يحكى عنه الدكتور الغذامى ، هو فى صميم الوعى النسوى ، وإبسن عندما كتب (بيت الدمية) كتبها بوعى نسوى، أحسن منى ومنكم، كذلك عندما كتب د.هـ. لورانس (عشيق الليدى تشاترلى) ، وعندما أصف نفسى كاتبة نسوية ، أصف معى كل الرجال الذين يقفون معى فى الخندق نفسه ، ويعبرون عن قضيتنا .

■ **صبرى حافظ :**

أود أن أكمل الحديث الذى قاله الدكتور عبد الله الغذامى ، لأننا هنا نبدأ من التساؤل الأساسى ، وهو لماذا حلقة مستديرة عن أدب المرأة ، فى مؤتمر عن الرواية بشكل عام ، كما أن هذه الحلقة هى الوحيدة المتفردة من هذه الناحية ؛ إذ لم تحدد لها موضوعاً ، فى حين التزمت الحلقات الأخرى موضوعات محددة ، عن الواقعية ، وعن التاريخ ، وعن النشأة والتكوين ، وهذا يدفعنا إلى التعامل مع السياق الذى تمر به الرواية العربية الآن ، هذا السياق الذى بدأ يطرح نفسه بشكل واسع، وجدل كبير، حول جميع الثقافات المهمشة والمقموعة ، التى لم يكن لها وجود وتعبير متبلور فى ساحة الرواية، وبدأت فى الظهور. هنا والآن توجد رواية، ونستطيع أن نتكلم عن رواية فى مصر تضع الثقافة القبطية المهمشة على الخريطة، وهى لم تكن موجودة، وهناك فى لبنان رواية تضع ثقافة الشيعة وثقافة الجنوب على الساحة، وهى لم تكن موجودة من قبل، وكذلك الثقافات الكردية المهمشة.. وغيرها من الثقافات التى سبق تهميشها، لصالح متن واحد ووحيد، وكان هذا المتن هو التيار الرئيسى. هذه الثقافات المهمشة أعيد الآن تأكيدها وإبراز حضورها، وهو ما يجعلنا نحاول أن ندرس ـ كما قال الدكتور عبدالله الغذامى ـ كل الثقافات المهمشة، التى تتميز عادة بميزة لا تتوافر فى الثقافات السائدة، وهى أنها ثقافات ذات وعى متعدد الروافد، فى حين لا يوجد فى الثقافة السائدة إلا الوعى برافد واحد، بمعنى أن السود المقموعين يعرفون كل المتن الأبيض، ويعرفون معه كل المتن الأسود، ولا يقفون فقط عند معرفة متن واحد، بل يتميزون بمعرفة أكثر من متن، وبالتالى يأتى إسهامهم من نوع مختلف.

المرأة حينما بدأت تكتب كانت قد استوعبت كل ما كتبه الرجل، وكانت تعرف المتن الروائى العربى الذى كتبه الرجل بتسلطه الذكورى، وبالتالى كانت هناك محاولة لتعرف كل الثقافات المهمشة والمقموعة، التى تمر بمراحل ثلاث أساسية: المرحلة الأولى يتم فيها تبنّى وجهة النظر الثقافية السائدة. وإذا عدنا إلى الكتابة النسائية العربية، نجدها ـ من أول ملك حفنى ناصف، ووردة اليازجى، وحتى مى التلمسانى ـ كلها محاولات

لإعادة إنتاج الخطاب السائد، الذى يحاول أن يضع المرأة فى مكانة معينة، وفى دور معين، وتصور معين. ثم تأتى المرحلة الثانية وهى مرحلة التمرد على هذا الخطاب، وهو الخطاب الذى تناظر مع متغيرات المرحلة الأولى، لدرجة أن المرأة تبنت خطاب الرجل الذى يقمعها، وكان هناك نوع من الاتفاق العام الضمنى، حتى على القضية الوطنية، لتحويل كل الأشياء المهمشة وإظهارها، فى ظل صراع بين الأنا والآخر، وهذا ما عرفت به هذه المرحلة.

■ **محمد برادة :**

لأنك جئت متأخراً، أوضح أننا لا نتحدث عن الأدب النسائى بإطلاق، فهذه إشكالية أخرى، ولكننا نتحدث عن روايات كتبتها نساء، دون الدخول فى تفاصيل التاريخ، ونسعى عند قراءة هذه النصوص إلى أن نجيب عن سؤال: هل هناك خصوصيات تميزها داخل الرواية نفسها؟

■ **صبرى حافظ :**

هذا ما أصل إليه فى حديثى؛ لأنه عندما حدث التغيير، أعنى التغيير الاجتماعى، والتغيير فى القضية الوطنية، وفى المرحلة التاريخية، بدأت رواية المرأة تدخل فى مرحلة التمرد على المتن السائد، ونقض هذا المتن ونقده، وإعادة طرحه بطريقة أخرى جديدة، ثم جاءت المرحلة الثالثة، التى أراها فى تصورى أكثر المراحل خصوبة، لأنه تبين ـ فيما بعد ـ أنه حينما تقلبت وضعاً غير عادل، يصبح أيضاً غير عادل، ومليئاً بالتناقضات نفسها، والإشكالات نفسها التى كانت هى كتابات التميز والاختلاف، والكتابة التى تستطيع المرأة فيها حقيقة أن تقدم هذا الإسهام، إسهام الثقافات المهمشة، هى كتابات مهمة. والإضافة التى أود أن أضيفها هنا هى أن هذا النص الجديد، يتميز كله، بتعدد روافد الوعى، يعنى أيضاً وجود الثقافة السائدة والتفاعل معها، كما يعنى تميز هذه الثقافة الجديدة، وتقديم نظرة مغايرة للواقع، وهو ما يجعل هذه الكتابات أكثر غنى وثراء وتعقيداً. وهذا ما نلحظه بسهولة فى هذه الكتابات.

● أفكار خاطئة

■ **رؤوف مسعد :**

أرى أن هناك مغالطة فى دعوة دمج الخطاب السياسى فى الخطاب الأدبى، وهى الدعوة التى وضحت فى حديث نجوى بركات واعتدال عثمان، الذى أراه أن القمع عندما يأتى من مجتمع ديكتاتورى، فهو يطول الذكر والأنثى معاً، كما أن الحديث عن المهمشين فى حاجة إلى مزيد من الدقة. فالزنوج عندما وصلوا إلى أمريكا والأرض الجديدة، وصلوا بذاكرتهم الجماعية، ذكراً و أنثى. كانت لهم عاداتهم وتقاليدهم، ولهم أغانيهم فى جنى القطن والمحاصيل الأخرى، قبل أن يعرفوا القراءة والكتابة باللغة الإنجليزية. وهناك دراسة قرأتها عن رقصة السامبا، وهى أن هذه الرقصة بالحركات العنيفة كانت للرجال، لأنهم كانوا يرقصون، والأغلال فى أرجلهم.

لدىّ بعض الأسئلة أوجهها للمتحدثين؛ وأولها سؤال أوجهه إلى اعتدال عثمان عن التدفق الأنثوى الذى قالت به، وما الذى تعنيه بذلك، وهل يعنى تدفق الأنوثة، إذ قالت: إن الكتابة بها هذا التدفق، فهل له علاقة بالجانب البيولوجى؟

■ **اعتدال عثمان:**

لا .. لا .. لا.. أنا أقصد هنا السرد المتدفق؛ إذ لا توجد الحبكة المركزية، بل توجد التلقائية، ولا علاقة للبيولوجى بالأمر، فقط البيولوجى هنا رمزى، لكن المقصود هو التدفق التلقائى الحر غير المقموع.

■ **رؤوف مسعد:**

نعود إلى الأدب الذى تكتبه المرأة، ومن خلال قراءتى فى الأدب العربى، للأدب الذى تكتبه المرأة وكذلك الأدب الغربى، أرى أن هذا الأدب ملىء «بالنكد»، فهو أدب مكتئب، ويصيب الذى يقرأه بالاكتئاب، ربما الأمر يرجع إلى السرد والتدفق البيولوجى عند المرأة.

■ **اعتدال عثمان :**

أنت هنا تعود مرة أخرى إلى مسألة البيولوجية، رغم أننى أوضحت لك الأمر، وتجاوزناه.

■ **رؤوف مسعد :**

أعود إلى سؤال آخر مطروح على الكاتبات عن هذه الحالة القمعية التى يحسون بها، وهل الأمر يرجع إلى هذه العلاقات المرتبكة داخل المجتمع، غربا وشرقا، وهو ما قالته نجوى بركات فى حديثها عن السيرة الذاتية. والحقيقة أننى لم أقرأ كتابة دقيقة واضحة وصريحة وكاشفة فى السيرة الذاتية لكتابات المرأة، ربما تكون هذه الكتابات موجودة ولم أطلع عليها. لكن هذه الكتابات لم تكشف لى عن العالم الخفى بالنسبة إلى المرأة، ربما تكون موجودة ولم أقرأها. و أول ما تعرفت على الجنس، كان فى كتابات سيمون دى بوفوار؛ لأنها امرأة تكتب عن عالمها، وفرحنا بهذه الكتابات جدا، لكن بعد ذلك انتهت الأشياء، وتوقفت السير التى توضح لى كذكر، أسرار هذا العالم الخفى.

■ **محمد برادة:**

لعلك أيضا لم تقرأ النص الذى كتبته الدكتورة نوال السعداوى وعمرها لم يزد عن ستة عشر عاماً وقتها.

■ **نوال السعداوى:**

الحقيقة أن الموضوع الذى نتحدث فيه لا يتحمل المزاح، وهذه الجلسة لها احترامها، لكننى ألاحظ أننا عندما نتحدث عن المرأة، يبدأ المزاح و «التنكيت»، وأنا فى الحقيقة لست ضد الضحك والسخرية، لكن لماذا دائما حينما نتكلم عن المرأة، يبدأ الرجال ينكتون، وهذا ما أقف ضده. والحقيقة أننى لست مسرورة مما يحدث، بل أعتبر هذه الأحاديث إهانة لى كإنسانة، إذ لابد من احترام الموضوع. وإذا كان ولابد من الغضب أحيانا، فأنا الآن قد هدأت، وأطرح بوضوح الأفكار التى أريد الحديث عنها، والواضح أننى لم أستمع إلى

كلمة كاملة لأحد، وكنت أتمنى أن أسمع حديث الدكتور صبرى حافظ كاملاً، لكن الدكتور بإرادة قاطعه، كما قاطع الجميع (!!) وإذا كان سيقاطعنى أنا الأخرى، فلن أتكلم، لأننى فى هذه الحالة لن أستطيع أن أرتب أفكارى، ومقاطعتى ستفقدنى القدرة على هذا الترتيب، والتواصل مع الأحاديث الممتعة التى قال بها الزملاء.الذى أريد أن أقوله إن الأشياء كلها فى بلدنا مقلوبة، رأسا على عقب، والأمر لا يخص الوقت الراهن، بل هى مقلوبة منذ التاريخ، وهذا ما يجب أن نعترف به وأن نواجه بعضناً البعض بهذه الحقائق المريرة، للأسف. ويكفى أن يعرف الحاضرون أننى لم أتحدث منذ خمسة وثلاثين عاما فى هذا البلد، فى حين أننى أتكلم فى كل بلاد العالم، ما عدا بلادى .. وطنى، ومن الجائز أن تدعونى بعض البلاد العربية، مما هى فى خلاف مع القيادة السياسية فى مصر، وهو ما لاحظته، إذ عندما تكون هذه البلاد على خلاف مع قيادة بلادى السياسية تدعونى، وعندما يقع الصلح بينهما، لا يدعونى أحد.

هنا أنتقل إلى موضوع المرأة، وهو موضوع خطير وشائك، ولا يحتاج كما قلت إلى المزاح؛ إذ يضم هذا الموضوع القتل والسجن، واسمى تم وضعه فى قائمة الموتى، وعشت فى المنفى ست سنوات، لكن لم يتكلم أحد، فلا «ينكّت» أحد، لأنه عندما تصوب إلىّ رصاصة لن «ينكّت» أحد، وعندما وضعت فى السجن لم يتكلم أحد. ولذلك، أقول إن الأشياء مقلوبة، وهذا ما يجب أن نعترف به فى صدق وصراحة.

من هنا أختلف مع الدكتور صبرى حافظ، رغم أن كلامه جميل جدا، وكنت أريد أن أبدأ بالدكتور عبد الله الغذامى، لأن حديثه عن النسق جاء حديثا ممتعا، وأتمنى أن يتواصل الحوار بيننا عن المتن والهامش، والمتن الرجولى، والمتن الأنثوى، والضمير المؤنث، الذى يرد على ما قال به الكاتب الروائى فتحى غانم – رئيس المؤتمر – فى الافتتاح عندما قال إن كلمة «رجال» تعنى عنده الرجال والسيدات والآنسات، وهذا فى رأيى شئ مضحك، وإلا ماذا يفعل الحاضرون الآن فى هذه القاعة، عندما أقول لهم «أيتها السيدات أشكركن»، وفى ذهنى أن كلمة السيدات تعنى الرجال والسيدات معا، فماذا أنتم فاعلون؟! بالطبع ستغضبون غضبا شديداً، وهو ما يعنى أن اللغة مهمة. بعضهم يقول إن الأدب لغة، فى حين يرى بعض آخر أن اللغة معنى، وهذه الثنائية الغريبة فى الفصل بين اللغة والمعنى، هو فصل تعسفى ونظرى وخاطئ، مثله مثل الفصل بين الجسد والروح والعقل، مثله أيضا مثل الفصل بين أدب المرأة وأدب الرجل، مثل أدب العرب وأدب الغرب. ولذلك، أرى أن كلمة الخصوصية هنا خاطئة، فهذا المؤتمر عن خصوصية الرواية العربية مبنى على فكرة خاطئة. وهى تلك الخصوصية المزعومة، وهو ما يؤكد ما ذكرته عن الأشياء المقلوبة، فالخصوصية هى الوجه الآخر من العولمة، فهم يريدون أن يضعونا فى خندق محدد، وكأن عندنا «مركب نقص» نعانى منه. وأنا ضد هذه الخصوصية، خصوصية الرواية النسائية، وكأننى أعانى من عاهة، ولى خصوصية، وهذه الخصوصية لا توجد فى الأدب العربى، ولا فى أدب أمريكا اللاتينية، أو أدب أفريقيا أو آسيا، أو أفغانستان، ولا فى أمريكا. هذه موضوعات مفتعلة ومقحمة على الإبداع الحقيقى، ولابد أن ننتبه إزاء ذلك، فالرواية النسائية تنتمى إلى عالم الرواية، وإلى الأدب وإلى الإبداع، والنساء غير معزولات فى غرفهن، والمرأة ليست مهمشة كما قال الدكتور صبرى حافظ، والأقباط غير النساء فى حديثه، وأختلف معه فى هذه المسألة. فالأقباط لا يشكلون فى المجتمع المصرى إلا نسبة ١٠ ٪، فى حين نجد أن نسبة النساء ٥٢ ٪ من المجتمع. ولذلك، لا أستطيع أن أقول إن النساء أقلية. كما أن هناك فرقا بين الأقلية والمهمشين، كما أن هناك فرقا بين أن تكون النساء يمثلن أكثرية عددية، والتهميش مفروض. وإذا كان الأقباط يشعرون بالتهميش لأنهم أقلية، فكيف تشعر النساء بالتهميش وهن أكثرية؟ فالتهميش هنا سياسى، لكنه موجود، بدليل أن جميع الكتابات عن المرأة، هى كتابات عن الموضوع

وليس عن الذات، فالرجل يكتب عن المرأة كثيرا، لكنه يكتب عنها بوصفها موضوعا للفراش، وليس موضوعا للحوار أو للفكر. لا يكتب عنها بوصفها إنسانة، ولكن يكتب عنها كمومس. والفرق بين روايتى (امرأة عند نقطة الصفر) وهى تحكى عن مومس، وروايات نجيب محفوظ التى تحكى أيضا عن مومس، هو فرق كبير جدا. وكيف أن الرجل الأديب نجيب محفوظ «يؤله» المومس، فى حين أنا أعمل منها فقط «كاريكاتيرا»، هو يجعل منها المومس الفاضلة، فى حين يخاطبها الرجل الأديب بالإلهة، معبودتى، أو يصفها بأنها الشيطان، وأنا لا أفعل ذلك، المرأة عندى لا إله ولا شيطان، لا هى ساقطة ولا هى طاهرة، لا هى حواء الآثمة، ولا هى مريم العذراء، هى إنسانة لها جسد، ولها عقل، ولها كل. لكن عندما ننظر إلى المرأة التى كتب عنها نجيب محفوظ، نجده ينظر إليها بوصفها جسداً لامرأة مومس، وهذا اختزال لها، فى الإثم أو فى السقوط، كما أن المرأة تكتب هى الأخرى فى هذه الموضوعات، لكن كتاباتها مختلفة، لأن الذى يده فى النار، غير الذى يده فى الماء. فالدكتور صبرى حافظ يتحدث عن التبنى ثم التمرد، ويصل إلى كتابات الواقع الشامل. أما عن ما ذكرته سحر خليفة عن فدوى طوقان و (رحلة جبلية) فأودّ القول إن هذه السيرة من الأعمال التى أعجبتنى، خصوصا إننى قابلت فدوى طوقان فى الأردن، وكتبت عن كتابها، وهو سيرة ذاتية جميلة جدا، وأنا وقعت فى الخطأ نفسه؛ إذ عندما كنت طفلة، كنت ملتصقة بأمى جدا، وأحبها جدا، وهذا ما ذكرته فى كتابى (أوراق فى حياتى)، والتصاقى بأمى هو الذى علمنى اللغة، لدرجة أننى سميت نفسى أيامها «نوال زينب» من كثرة حبى لها، لكن أبى شطب على «زينب»، وكتب «السيد السعداوى». لكننى ذهبت إلى أبى بعد ذلك، لأننى شعرت أن أمى موجودة فى المطبخ، محتقرة، وأنا لا يمكن أن أكون مثلها، لدرجة أننى كرهتها، وأردت أن أقتلها، على غرار قتل الأب. وبدأت أتمسك بعشق أبى، هذا فى مرحلة، لكن فى مرحلة أخرى عدت إلى أمى، عندها بدأت أكتب بشكل جيد. أريد أن أقول ـ و هذه عملية تاريخية خطيرة ـ إن الانتقال من تحقق الأب إلى تحقق الأم، ومن احترام الأب وتمجيده إلى تمجيد الأم. وقد أعطانى صحفى مجلة «الوسط»، وبها موضوع عن قتل الأم، ويتساءل فى هذا الموضوع: هل انتقل لواء النسوية من نوال السعداوى إلى فاطمة المرنيسى، وعنوان آخر عن شهرزاد العربية بين تحديات الواقع ومتاهات الخيال، وهذا الموضوع فى مجلة «الوسط» ذكرنى بلقاء أخير تم بينى وبين فاطمة المرنيسى، وهى صديقتى؛ إذ حكت لى حلما بأنها قرأت نعياً عنى فى إحدى الصحف، فاحتضنتها، ورأيت فى حلمها ما يعنى طول العمر، فى حين كان المفروض أن أغضب من أن تتمنى لى كاتبة أخرى الموت، لكننى احتضنتها، وهذا ما يفسر عندى حكاية قتل الأم. وهناك كاتبات شابات يحلمن بموت الأم أيضا، من أجل أن يرضين آباهن، بل أكاد أرى كثيرين يحلمون بأننى مت، كما لو أنهم يتصورون أن نوال السعداوى تقف حجر عثرة فى طريقهم، لكن السؤال هو: لماذا قتل الأم؟ وهو سؤال سيدخلنا إلى موضوع سيكولوچى نوعا ما وتاريخى، لكن قتل الأم يعنى أننى لو لم أجد أبى، لن أستطيع أن أعيش.

الآن أريد أن أقول إن المشكلة فى كتابة المرأة فى التاريخ، أنهم أرادوا أن ننتقل من مبدأ اللذة إلى مبدأ ـ الألم، بمعنى أن المرأة تلد فى الأسى والألم، وأن النساء يجب أن يعاقبن بالألم، وإذا أردنا أن نكتب عن اللذة، فهذا يعنى أن نكون مخطئات، ونقع فى الخطيئة، لابد أن نتألم، والانتقال من اللذة إلى الألم موضوع خطير، لكن لابد أن نكتبه، بلا انتظار لعقاب يقع على الكاتبة، إذا كتبت عن جسمها، أو تحدثت عن لذة الجسد، فالمباح فقط للكاتبة أن تتحدث عن لذة العقل، أما لذة الجسم فهذا غير مباح وممنوع، وهذا الممنوع مباح للكاتب الرجل، فالمرأة خرجت من نطاق لذة الجسم إلى لذة الخدمة والتضحية من أجل الزوج، أو التضحية

من أجل الوطن، دون الالتفات إلى لذة المرأة نفسها، أو حياتها أو ذاتها، وكأنها ليست إنسانة، تعيش فقط من أجل الآخرين، ومن أجل لذة الآخرين، وهذه النقطة تمثل مشكلة. وإذا حاولت الكاتبة أن تكسر هذه القيود، فإنها تدخل فى نظر الآخرين إلى المحظور، ولابد أن يقع عليها العقاب، وعقاب المرأة الكاتبة يأتى عادة من النقاد، وهم يتهمون هذه الكاتبة بأنها ليست أديبة، وليست كاتبة، كما يتهمها آخر بأنها تشوه صورة البلد، أو أنها تكتب للغرب، أو أنها لا تكتب أدبا نهائيا، لكنها تكتب بحوثا.

• خارج السياق

■ **مى التلمسانى:**

حتى نعود مرة أخرى للموضوع الذى جئنا من أجله؛ وهو هل هناك خصائص كتابة إبداعية تخص المرأة أم لا؟ يهيأ لى أننا دخلنا فى «حواديت» اجتماعية وسياسية .. وبعدنا نهائيا عن الرواية، وما أشعر به أننا دخلنا فى قضايا لم تعد تخص جيلى، بمعنى أننا لم نزل نتحدث فى «حواديت» قدمت، مثلا عن علاقة الكاتبة بالرجل، أو هل نحن من الممكن أن نكتب أدبا نسائيا أم أدبا نسويا؟

الفكرة الأساسية هى أننى جئت إلى هذه الحلقة المستديرة، ومعى سبع عشرة صفحة كتبتها، لكننى بعد الحديث الذى دار، لا أستطيع أن أقول أى شئ منها، خصوصا أنه حديث يدور فى نفسه الطريق الذى تحدث فيه من سبقنى، فقط أريد أن أقول إن هناك صفة أساسية، أو خاصية أساسية، نذكرها دائما أثناء حديثنا عن رواية المرأة، وهى مشابهة الواقع، أو احتمال الوقوع، فهل المرأة أقدر من الرجل على التعبير عن واقعها، لأنها أقرب إلى هذا الواقع، وأظن أن هذه كلها قضايا مفتعلة جدا، لأنه لا توجد أى مميزات تفرض علىّ، أثناء كتابتى، أن أكتب بشكل مختلف عن كتابة منتصر القفاش مثلا، غير أننى استطعت أن أكتب عن أم تولد ابنتها، ثم تموت، وهذه أعتبرها تجربة خاصة جدا، كما كتب صنع الله إبراهيم عن تجربة بناء السد العالى، فهذه تجربته الخاصة. وليست الخصوصية هنا ترجع إلى كونه رجلاً، وكونى أنثى. أظن أيضا أن هناك بعض الخلط فى فكرة التهميش، لأن التهميش ـ كما قال رؤوف مسعد ـ إذا كان واقعا على الزنوج، أو على فئات مختلفة من المجتمع، فهذا ليس واقعا على المرأة بالشكل نفسه، فأنا حاليا وتحديدا لا أحس بأى نوع من التهميش. بالعكس، أى بنت تكتب الآن، يهللون لها ويفرحون بما تكتبه ويقولون إن كتابة البنات شئ رائع، وإذا كان هناك حوالى خمس عشرة بنتا، فهناك فى المقابل خمسة عشر ولداً يكتبون أيضا، وهذه حركة حقيقية، وحوار دائم بين البنات والأولاد، ولا يوجد فصل بينهم بالمعنى المفهوم. وإذا كانت المرأة فى السبعينيات أو الستينيات قد واجهت بعض المشاكل فى النشر، فهذا لا يحدث الآن. فما الذى نتحدث فيه؟

■ **رشيد الضعيف:**

النساء آخر المثقفين العرب، وإنى لأجد صدقا لذلك وأكرره، وأجدنى متفقا مع مى التلمسانى ونوال السعداوى ، فى أننا خرجنا بعض الشئ عن الموضوع الأساسى، وما أريده هو أن أتحدث عن الرواية التى تكتبها النساء ، ولا أريد أن أتكلم عن الرواية النسائية أو الرواية النسوية ، فهناك فرق بين الاثنين. فالرواية النسوية تطرح إشكالية مسألة الخصوصية ، ولا أريد أن أدخل فى ذلك . ولا يهمنى هذا الموضوع ، كما لا أعتقد أنه

موضوع مناسب. بوصفي باحثا في خطاب أبعد ما يكون عن الثقافة سأحاول أن يكون كلامي أبعد ما يكون عن الثقافة ، أقصد أبعد ما يمكن عن «النضال» ؛ لأن المثقف حين يقول كلمته ، فهي تتضمن النضال ، في حين سيتضمن كلامي « الأكاديمية» أو سيكون قريبا منها . وإذا قرأنا رواية النساء ، أعتقد أنها تتميز بعدة نقاط : أولها التاريخية ، فالمرأة التي تكتب الرواية ، تقترب من التاريخية ، بخلاف الكتابة الغالبة عند الرجل ، التي هي كتابة لا تاريخية ، أقصد رواية لاتاريخية ، إنها الكتابة المعتمدة على البلاغة وطرق التعبير العائدة للأصل ، أعني الكتابة العائدة للغة الموازية للتاريخ ، اللغة التي ليست جزءاً من التاريخ ، وليست جزءاً من المكان ، حيث يجري هذا التاريخ. وكتابة الرجل تميل إلى هذه اللغة ، وتعتمد هذه البلاغة اللاتاريخية الدائمة الجمال أبداً، النموذج اللغوي الذي لا يتغير مع تحولات التاريخ ، يبقى هو هو منذ الأزل إلى الأبد ، بينما رواية المرأة تتصف لغتها بالتاريخية ، يعني فيها رائحة المكان ورائحة الزمان. ولذلك أعتقد أن مجال إبداع المرأة هو الرواية وليس الشعر ، لأن الشعر العربي يعتمد لغة لا تاريخية ، واللاتاريخية هنا ، هي شكل مبسط كثير السلطة، وأربط بين اللاتاريخية والسلطة .

النقطة الثانية هي التي نستطيع رؤيتها في الرواية التي تكتبها النساء ، وهي الجرأة في الكلام عن محظورات وعن ممنوعات وعن محرمات ، لا نجدها عند الرجل بشكل عام . وحين تتكلم المرأة عن قضايا غير مألوفة أخلاقيا وخارجة على الأخلاق التقليدية ، تتكلم بجرأة ليست موجودة عند الرجل الذي إذا ما تكلم في هذا الموضوع، فهو يتكلم من باب آخر.

النقطة الثالثة هي قضية البلاغة، وهي عودة إلى قضية البلاغة، لا تاريخية المرأة تعكس في أسلوبها غير الثقافي، الرجل عادة ما يكتب بأسلوب ثقافي، بينما المرأة تكتب بأسلوب لا ثقافي، وهذا ما يجعل من كتابتها حيوية ومتطورة وغنية. الرجل يكتب بمراجع ثقافية وإيحاءات وإحالات ثقافية، وهذا يتناسب مع تاريخية كتابته، بينما المرأة، وهذا ما يناسب تاريخية كتابتها، تكتب بلغة وطرق غير ثقافية. هذا الخطاب الثقافي توجد به إحالات ثقافية وذاكرة مرجعية ثقافية. دائما هناك عودة إلى المخزون الثقافي، وعادة ما نرجع إلى بيت شعر جاهلي، عندما نتذكر حكاية ما، ومن أجل خدمة قضية المرأة، يجب التحرر ـ بالمبدأ العام ـ من إرهاب كل قضية محقة، وخطر القضايا المحقة هي أنها قد تمارس إرهابا، وفي رأيي أنه يجب التحرر من إرهاب القضايا المحقة والمقدسة.

■ **محمد برادة:**

نشكر رشيد الضعيف الذي أدخلنا مرة أخرى إلى لب الموضوع. لقد خرجنا من المقدمات والحيثيات، لكي نحرك بعض النصوص التي كتبتها المرأة، وتتميز بنوع من الخصوصية. إذا سمحتم سنأخذ سؤالين فقط من القاعة، مع الوضع في الاعتبار أننا لا نريد أن نظل في المنطلق التجريدي المثالي. ليس هناك اختلاف بين المرأة والرجل، هناك اختلاف على الأقل من حيث الوضع الاعتباري القانوني للمرأة داخل المجتمع، عندما أقرأها أنا رجلاً، لابد لي أن أنصت، أو أتطلع إلى شئ مميز يكشف لي شيئا لا أستطيع أن أعيشه بتفاصيله، وهذا معناه أنه إذا لم يكن متوافراً الآن، فنحن نبحث عن أفق لهذا المغاير ولهذه الإخفاقات. ونبدأ في إعطاء الفرصة لأسئلة القاعة.

• أسئلة مشروعة

■ **معجب زهراني:**

ليس لدى أسئلة، فأنا ضد الأسئلة؛ لأنها أحيانا توحى بمركزية الجاهل والعالم، ولكن لدى تساؤلات، وإن كنت أود فى البداية أن أعلق تعليقا سريعا ـ وهو نوع من التعليق الحوارى ـ على ما قاله رشيد الضعيف، فقد اشتغلت على كتابة المرأة العربية التى كتبت قصة رحلة إلى الغرب، وهذه الرواية، أو قصة الرحلة للغرب فى أذهاننا، هى رجالية فى الأساس، لكن هناك فنا كبيراً جدا يتجاوز عشر روايات على الأقل، حصلت عليها، واشتغلت عليها، وهى كتبت منذ القرن الماضى. وأول نص كتبته رحالة عربية، هو النص الذى كتبته أميرة عمانية باللغة الألمانية فى نهاية القرن الماضى، ويحكى عن أشياء خطيرة، لا نجدها فيما يكتب اليوم. وبالتالى حينما أعود إلى هذا المثل اليوم، أجد أن لغته «ثقافوية»، وقليلا ما تختلف عما نجده لدى توفيق الحكيم وسهيل إدريس، وهذا موضوع آخر.

لكننى أسأل مى التلمسانى: هل بالإمكان أن نكتب اليوم بهذه الراحة وبهذه العلاقات الحوارية، وبهذا التقبل من المؤسسات الرسمية، دون نضال الأجيال السابقة؟ أما السؤال الثانى فأوجهه لزميلى الدكتور عبد الله الغذامى وهو سؤال يعتمد على حوار سابق ـ وأرجو أن يستمر فيما بيننا ـ ومؤداه: هل المطلوب الآن هو خلق أنوثة لإيجاد أو تنمية خطاب أنوثة ليقابل خطاب الفحولة؟ أم المطلوب هو تفتيت وتفكيك ونقد الفحولة والمركزية الأنثوية التى أحيانا نقرأها فى بعض الكتابات النسوية الإيديولوچية المشحونة بالعنف، مثلها مثل مفاهيم الفحولة؟

■ **فوزية رشيد:**

كان المفترض أن أكون على المائدة المستديرة، وأنا خارجها الآن، وليسمح لى رئيس الجلسة بتعليقى. وأرى أن هناك كثيرا مما يدور حول أدب المرأة، أو رواية المرأة، أو إبداع المرأة، وفى تصورى أن جزءاً كبيراً مما يقال بالفعل، لم يبحث بشكل نقدى جاد، فى خصوصية إبداع المرأة، فهناك ملاحظات قيلت عن كل ذلك، وما إذا كنا نشكو من نقد الرجل للمرأة، فلماذا لا تكتب المرأة تصورها غير الذكورى لقراءة إبداع المرأة؟ وهذا سؤال نضعه فى الاعتبار، لكن فى الوقت نفسه لا نريد أن نفصل بين الجوانب الإبداعية والثقافية، بين ما يخص المرأة وما يخص الرجل. ومن خلال ما كتبته من قبل حول المرأة العربية المبدعة، والإسقاطات الذكورية والإرهاب الأخلاقى والوعى بالذات، وجدت أن ما يتعلق بأدب المرأة وكتابتها ـ سواء الرواية أو القصة ـ أن هناك نوعا من سوء الفهم الذى يسقطه الرجل على كتابة المرأة من ناحية، كما يوجد من ناحية أخرى عدم وعى حقيقى لدى المرأة، بما تكتبه، أو بما يمثلها كامرأة، بمعنى: هى تقع فى دائرة الذكورة فى كتابتها دون أن تعى ذلك، فتصبح فى منطقة دفاعية، بمعنى أن الرجل حينما يقرأ، سواء كان ناقدا أو قارئا لأدب المرأة، فهو يحاول بطريقة أو بأخرى أن يبحث عن حياة المرأة فيها، أو يبحث عن خصوصيتها، بمعنى أنها قراءة نقدية أخلاقية، تابعة لحكم أخلاقى. بينما كتابة الرجل الذى يكتب، ربما حتى عن مناطق تكون محرمة، أو كانت محرمة بالنسبة إلى المرأة، لا توضع تحت طائلة هذه النظرة الأخلاقية، وكأنها هى كتابة بالفعل معتدة بذاتها، كتابة تنتج من شخص سليم، غير مصاب بنظرة متخلفة من المجتمع بطريقة أو بأخرى له. وبالتالى، فإن كل ما

يكتبه هو تعبير مجرد من الإبداع، بينما المرأة حين تكتب كأن تعبيرها ليس مجرداً للإبداع ومن الإبداع. وإنما هو تعبير عن الذات، ومن الذات، وإلى الذات. وهذه طبعا أعتبرها منطقة خطيرة حين نتدارسها بشكل أكثر عمقا. من جانب آخر، أجد ـ مع الأسف الشديد ـ أن المرأة فى وعيها بذاتها، وفى وعيها بالإبداع، تقع فى منطقة الدفاع عن النفس، بمعنى أن يتم تكريس الكتابة عن الجسد من منطقة دفاعية يتم تكريس الاهتمام، ربما عن الكتابة السياسية، من منطقة أيضا دفاعية. بمعنى أن الذكور الرجال هم معنيون بما يتحقق جسديا، أو بما تتم ممارسته فى المجتمع، عبر السلطة السياسية. وإذا كان هذا من حق المرأة بشكل طبيعى، ولأنه ليس كذلك، فهى تقع فى منطقة الإيغال فى الكتابة عن الجسد، تعبيراً دفاعياً، بأنه يحقق ما حرمت منه، بينما لا أجد أن المرأة المبدعة كثيرا مهمومة مثل الرجل المبدع. وأدرك قصر الوقت الزمنى بالنسبة إلى إبداع المرأة، فهى ليست مهمومة بقضايا الوجود، فقضية الإبداع ليست قضية وجودية بالنسبة إليها؛ بإمكانها أن تترك كل شئ من أجل الإبداع، بينما الرجل بالفعل ربما يفعل ذلك، لأنه يعتقد أن الإبداع هو ذاته، بينما المرأة لا تعتقد أن أسئلة الإبداع بالفعل تساوى الذات أو الوجود، فى هذا العالم، ولذلك فهى تتفضل بوقتها، وتتفضل ربما بمعاناتها.

■ **سمير الفيل:**

لى تعليقان بسيطان جدا، الأول يخص الدكتور عبد الله الغذامى الذى أرى مدخله لتناول القضية كان مدخلا ممتازاً، لتوضيح العلاقة بين اللغة وكتابة المرأة، وأعتقد أن هذا المدخل كان على الكاتبات استثماره فى التعبير عما كتبنه، وكيف تكون اللغة قادرة على أن تكون حاملة أفكار ورؤى ومشاعر. وهذا المدخل يحمل ويعبر عن رؤية مكتملة لفكرة الأنوثة أو الذكورة فى اللغة وتاريخيتها. أما التعقيب الثانى، فهو خاص بتلك الثنائية الواضحة بين الدكتورة نوال السعداوى ومى التلمسانى، فقد تحدثت نوال السعداوى بمرارة عن جهودها فى الدفاع عن قضية المرأة، فى حين أن مى التلمسانى ـ وهى من الجيل الأحدث ـ رأت أنها حررت نصها من هذه القيود، ويكاد الجيل الحديث أن يكون قد اكتسب الأرض التى قدمها الرواد، ووضع وراء ظهره جهود ونضالات الجيل السابق، وهذا الكلام لا يحمل إدانة، بقدر ما يعبر عن موقفى المتضامن معها ومع جيلها.

■ **مى التلمسانى:**

أنا لست مع أحد، ولا ضد أحد، لأن هذه المعارك كلها وهمية، ولا يوجد أحد يستطيع أن يفرض على جيل أن يقف ضد جيل.

■ **صبرى حافظ:**

هناك ثلاث مراحل لأية ثقافة مهمشة، والتهميش الثقافى لا علاقة له بالأغلبية، أو الإقليمية؛ إذ من الممكن أن تكون الأغلبية كلها مهمشة أيضا ثقافيا، فالأمر هنا ليس له علاقة بالتهميش. أما المراحل الثلاث، فأولها مرحلة تبنى ثقافة القمع، وثانيها مرحلة التمرد عليها، ثم المرحلة الثالثة وهى الأنضج التى تستوعب كل هذا، وهى مرحلة الاختلاف، وهذا هو ما يبين أن مى التلمسانى تقع فى المرحلة الثالثة، وهى تتسم بما أشرت إليه، وهو أن يكون لديها ذلك الوعى الذى يعبر عن نفسه، وهو وعى متعدد الروافد، ويعى الإنجاز الخاص به وبالثقافة الأخرى.

• المع .. والضد

■ **عروسية النالوتي:**

لا أرى شيئا جديداً يمكن أن أضيفه بعد كل ما دار من حديث حول هذه المائدة، لكنني عند سماعي كل ما قيل الآن، أحس بغرابة وضعنا حول هذه المائدة. ثم هناك شئ آخر أحس به، وهو أن وراء هذه المائدة شيئا من المكر، ليس مسؤولا عنه الرجال أو النساء. ولكن مرده إلى الوضع العام الذى أفرز كل هذه التناقضات الموهومة به، ومن خلال ما سمعت هناك جيل أسس، وقال مالم يقل فى سابق الأزمان، وكانت لديه الجرأة فى طرح آرائه فى كل المجالات، ونحن لا ننسى من قدم أى خدمة فى أى مجال، خصوصا بالنسبة إلى نوال السعداوى، فما قدمته له وضع تاريخى معين، وكان مهما. بعد ذلك الإنسان لا يتوقف عند أية مسألة والأحداث تأخذ مجراها، والتاريخ يسير، والأحوال تتبدل وتتغير من حسن الحظ، ثم يأتى جيل آخر ويستفيد من الطرق المفتوحة، التى فتحتها أجيال قبله، وهذا ما لابد أن أذكره هنا، حتى لا نتصف بالعقوق، ويجب على هذه المائدة المستديرة التى عقدت لقضية المرأة، أن تتسم بالحرية وأن تتسع لقول هذه الحماقات وهذه المعارك الصغيرة، وهذه الحماسات، وهذا النفى المتبادل، وهذا الانتصار إلى نسوية، تريد أن تؤسس شيئا دائما ضد شئ، ليس مع، وإنما ضد شئ، ضد المعاكس لها، وصحيح أنه تاريخيا لا ننكر ذلك ولا ننفيه، فالواقع واقع، لكن يبقى تردد هذه المشكلة. فالخطر الذى يتصيدنا دائما هو الاجترار، قد تباغتنا المراحل التى تغيرت، والخطر هو أننا نبقى ثابتين لا نتغير، بينما الزمن يتقدم، والأحوال تتبدل، والقضايا الجديدة تطرح، على النقيض من القضايا القديمة، وهو ما يؤكد وجود أجيال مختلفة، وأفكار ورؤى مغايرة. وثمة نقطة واحدة لست متأكدة منها، ولكننى ألاحظها، وهى ألا يكون النضال السابق والحماسة السابقة والغضب السابق، كما تسميه الدكتورة نوال السعداوى، مشروعا تماما، وهو نوع من انتهاك الاعراف داخل هذا المجتمع، الذى نريد أن نرى أنفسنا فيه وبه، وبقيمة معينة، ثم لا ننسى، بالتمييز وبالاختلاف الذى نريد،أننا نريد أن نأخذ الاعتراف من الرجل، هذا الذى نحاربه، نريد أن نأخذ الاعتراف منه.

ثم، من ناحية أخرى، بعد جيل المؤسسين، حاول الجيل الذى بعده، بالنسبة إلى الكاتبات، أن يتسلحن عن القضايا القديمة، وأن يتميزن عنها، ربما أقول لفك الاعتراف وشد الانتباه، ومحاولة أن يتميزن فى عيون الرجال أيضا. كل هذه القضايا تبدو وكأننا مختلفات، وكأننا أجيال معزولة، وأن قضايانا مختلفة ومتمايزة، وأن كل جيل ينظر إلى الجيل الذى يسبقه، أنه قد بلى وهرم وانتهى أمره، وما سنأتى به هو معجزات وفتوحات مبينة، والمؤكد أنه ليست هناك فتوحات مبينة. والغريب أننا كلنا رغم وعينا فنحن نساء، ورغم ما نقوله ونصرح به للصحافة بكل جدية وتجهم فى آخر الأمر، فنحن فى الفخ الكبير، نحن فى جلستنا هذه بالذات، نقع فى الفخ الكبير، وهو فخ نصبه لنا الرجال مرة أخرى، ووقعنا فيه.

ولاحظت شيئا آخر فى بعض الأحيان ـ وهو صحيح ـ هو أننى أتبرأ من الانتماء النسوى. فأنا أحس بذلك، تجاه ما نسميه بالأدب النسائى، وهى تسمية أطلقها الرجال على أدب بدأت تكتبه المرأة فى البدايات، وأرادوا أن يكون أدبا يقع فى «جيتو». وأمر على كل السمات وكل الصفات التى نعت بها هذا الأدب النسائى، لأنه أدب نسائى مراهق، مريض، ومازال يتعثر، ومازال فى خطوته الأولى، ولا يستطيع أن يتمثل العالم، وليست له رؤية، وهو إلى الجهل أقرب، فإذا كان لابد أن تكون هناك نصوص أدبية نسائية، فهى أدب نسائى، أى أدب دون الأدب. إذن، ثورتنا على هذه التسمية أو على هذا الإقصاء، هى التى جعلتنا نريد أن نتبرأ

من هذه التسمية، وأن نقول لها: «لا» ونرفضها، فما نكتبه هو أدب إنسانى، بقطع النظر عن جنسنا. لكن، من ناحية أخرى، حتى هذا التمييز أراده الرجال لأنهم فى وقت من الأوقات، لم تعجبهم موجة النسوية، لأن بها كثيراً من الشطط، حقيقة؛ ولكن بها أشياء حقيقية وصائبة، ومازالت قائمة إلى يومنا هذا.

شئ آخر بالنسبة إلى كل هذه القراءات، أنا أحيانا أقول «لست نسوية»، ولا أنتمى إلى كتابة المرأة، وإذا كان لابد أن «أترجل» فأنا «أترجل»، وإذا كان النضج الأدبى يعنى الرجولة، فلنترجل كلنا، بما أن الرجولة مفهومها قد تغير اليوم، يعنى لسنا ندرى هل الأنوثة جزء من الرجولة أم الرجولة جزء من الأنوثة؟ واختلطت الأمور والأشياء، بحيث لا ندرى كيف نسمى الرجل اليوم، ولا كيف نسمى المرأة. وإذن، بهذه الطريقة، كأننا أردنا أن نتخلص من وعودنا القديمة، ومن تسميتنا ومن جنسيتنا وما شابه ذلك، لكن المشكلة تبقى قائمة، لأنه إلى يومنا ـ هذا مع الاحترام الشديد للكثير من النقاد وهم رجال ـ مازال الجانب النقدى ليس من مشمولات المرأة، كل القراءات التى تمارس على نصوص المرأة هى كذلك بقطع النظر عن جانب التشريح والأدوات المستعملة، لكن خلف الاعتناء بنص كتبته امرأة هناك فضول قبل كل شئ من طرف الرجل، وكثيراً ما يكون هذا الفضول ليس من باب الفضول المعرفى، وإنما من باب الفضول للتقصى والتلصص على الكثير من السمات التى يريد أن يقتنصها الرجل.

■ **محمد برادة:**

نريد أن نرجع إلى الموضوع الرئيسى. لقد قلت:إننا فى مأزق، أو إننا فى شرك كل المجتمعات العربية، ولكن هل نقابل هذا الشرك بالصمت، عندما نقول لا نريد أن نميز بين رجل وامرأة؟ هذا ما يريده الرجل، نحن نكتب أدبا إنسانيا ولا يوجد رجل، ولا هذا يخفى ويطمس الحقيقى، ولذلك فنحن عندما لا نقول «كتابة نسائية»، أو «الأدب النسائى» ـ كما قلت فى البداية ـ لا نريد أن نميز فى الجوهر، ولكن نقول: هناك نصوص يكتبها رجال ونصوص يكتبها نساء، هذه النصوص من المفروض أن تقول شيئا مغايرا ضمن التقنيات الجمالية نفسها وكل شئ، واستمعنا الآن إلى ملاحظات عن بلاغة المرأة وعن الرواية الجديدة، وإلى ملاحظات عن عبد الله الغذامى، وقالت مى التلمسانى إنها كتبت عن تجربة الولادة وهى التى لا يستطيع أن يكتب عنها الرجل .. هذا شئ جيد متميز، ويجب أن نقف عند هذه النصوص بمعنى: ما هذه السمات وكيف تستطيع أن تجعلنا نتعرف جزءاً من هذا الجزء المجتمعى المغيب؟ هذا هو السؤال.

● نوال ورضوى

■ **رضوى عاشور:**

شكرا لعروسية النالوتى، لأنها وفرت علىّ جزءاً مما كنت سوف أقوله. لكن لدى بعض الملاحظات، وأخشى هذا الشكل فى طرح قضية المرأة. للمرأة قضية، ولا أعتقد أن هناك خلافاً حول ذلك، لكننا نتفق على أن هناك مشاكل للمرأة، ووضعية للمرأة تستدعى حلولاً، لكن هذا الشكل الذى تطرح به قضية المرأة يسهم فى مزيد من التشظى الذى نتعرض له، فى إطار التفرقة بين المرأة والرجل، والمسلم والشيعى، والمسيحى والكردى، والعربى والنوبى، وابن الوادى، إلى آخر هذه التقسيمات. هذا الشكل المبسط الذى نطرح به قضية المرأة، والذى ينقل من المدرسة النسوية الأوربية والأمريكية، فى أكثر اتجاهاتها تبسيطا؛ لأن هناك اتجاهات أكثر

عمقا فى هذه المسألة، وهذا الشكل هو الصورة الأخرى فى المرأة للشيفونية الذكورية. وبدلاً من أن نتحدث عن الفحولة، نتحدث عن الأنوثة، ولماذا لا نتكلم عن الأنسخة، عن الإنسان الواحد؟

أضف إلى ذلك أننى أكتب بشكل مختلف حين يقتضى موضوعى أن أكتب بشكل مختلف، أما حين لا يقتضى الموضوع هذا، فسوف تأتى الكتابة بشكلها العادى والطبيعى والمألوف، ولا يصبح هناك اختلاف بين كتابة كاتبة أو كاتب، لقد مرّا هما الاثنان بالتجربة نفسها. فنحن نكتب عن تجربة ١٩٦٧، وعندها نكتب عن تجربة انكسارنا المشترك، ونكتب عن همومنا والصدمات التى نتعرض لها بشكل يومى، هذه الكتابة قد تأتى بشكل يميزنى عن كتّاب لهم اتجاهات مختلفة، أو ينتمون إلى أجيال مختلفة. فنحن مثلا أبناء جيل، وكما قالت مى التلمسانى هى بنت جيل آخر، وقد تكون هى أقرب فى تكوينها النفسى إلى أبناء جيلها، وفى المقابل أنا أقرب إلى أبناء جيلى، مما أقترب أنا منها، أو تقترب هى منى، وهكذا .. فهذا الشكل التبسيطى يفقدنا الكثير.

■ **نوال السعداوى:**

أود أن أعلن نقطة نظام حول هذا الوصف الذى استخدمته الدكتورة رضوى عاشور فى حديثها، عن التبسيطى، وكأننا نحن البسطاء، وحضرتها هى العميقة جدا، هذا لا أقبله.

■ **رضوى عاشور:**

أوضح مرة أخرى وأقول إنه من وجهة نظرى هناك طرح يبسط، مفاده فى الأنساق الفكرية المعروضة، لدىّ قلق ما تجاهها، وخصوصا الأفكار التى تحيط بتركيبة الواقع، وما الذى يختزل تركيبة الواقع، فأنا عندى قناعة، أن هذا الطرح يبسّط ما أراه من الواقع، وهذه وجهة نظرى، ولها الحق الدكتورة نوال السعداوى أن تعترض عليها. لكن غير مقصود أية إشارة شخصية، لكنه حوار الأفكار. هناك أيضا ملحوظة أخيرة، حول ما أشارت إليه مى التلمسانى، إلى أنه قد يكون هناك تركيز على كتابة المرأة، هو فى الأساس مؤذ للمرأة جدا. وكما لا حظت واحدة من بنات الجيل، وهى مى التلمسانى، أنه إذا كان هناك عشرة ذكور يكتبون، وعشر بنات يكتبن، فإن البنات يحين باهتمام أكبر بكثير، لمجرد أنهن كاتبات وهو ما يعنى أن الميزان انقلب مرة أخرى، وأصبح هذا الوضع يؤدى إلى عدم إتاحة فرصة للنمو الحقيقى لهؤلاء الكاتبات، أعنى النمو المتوازن، وأن يتم قبولهن فى الواقع الأدبى لمجرد أنهن بنات، كما كان مقررا علينا فى وقت سابق ـ أن نقبل الأدب الفلسطينى لمجرد أنه كذلك.

■ **محمد برادة:**

أريد أن أؤكد أننا فى هذه الموائد المستديرة، نطرح جميع الأفكار بما فيها الأفكار البسيطة والمبسطة والتبسيطية والمكتومة، لكى نرتقى إلى صياغة سؤال أفضل، وهو ما يعنى أننا يجب ألا نتوتر، والجميع سوف يتحدث ويعبر عن رأيه، كما ستعبر الدكتورة نوال السعداوى عن رأيها دون توتر.

■ **نوال السعداوى:**

أنا بمنتهى الهدوء أعترض أولاً على كلمة «تبسيطى»، لأننى أعدها إهانة لنا جميعا، وكأن كلنا بسطاء، وهذه ليست طريقة حوار، وأضف إلى ذلك هل هناك أحد من المتحدثين مجّد الأنوثة، وأضاف إليها قدسية ما، لكن الدكتورة رضوى عاشور تقول إنها تخشى أن يؤدى تمجيد الرجولة إلى تمجيد الأنوثة.

■ **رضوى عاشور:**

عفوا يا دكتورة نوال، الذى قال بذلك هو الدكتور عبد الله الغذامى، عندما أوضح أن النموذج فى الشعر العربى هو النص الفحولى والفحولة، والآن نحن نرتقى إلى كذا.

■ **نوال السعداوى:**

اسمحوا لى أن أكمل، وأنا أرى أن هناك افتعالاً لصراع بين النساء، ومى التلمسانى تركت القاعة ومضت «زعلانة» منى أنا، وهذا يتكرر فى التاريخ، وافتعال صراع بين النساء لصالح ماذا، وأذكر أن رضوى عاشور شاركت فى ندوة فى جامعة واشنطن، قدمت فيها ورقة عن أدب المرأة والأدب النسائى، وقد حضرت هذه الندوة، واستمعت إلى حديثها عن الأدب النسائى، لكنها هنا فى مصر لا ترضى أن تتحدث عن الأدب النسائى نهائيا، لماذا؟ .. هذا سؤال، وهذا لاينفى أهمية النقاط التى ذكرتها الدكتورة رضوى فى كلامها الآن، فهى تتحدث عن مشكلات الرواية النسائية والكاتبات، وأننا الآن نخلق صراعا مفتعلا بين الكاتبات حول أشياء ثانوية، لكن هل نحن قلنا شيئا عن اختلاف الجيل؟ ولا أنكر أننى مع الرأى الذى قالت به الدكتورة رضوى عن أن جيل الشابات مختلف عن جيلنا، وابنتى الكاتبة منى حلمى لا يوجد بينى وبينها صراع أبدا، فنحن فتحنا لهن الباب، ولا نقول لهن أى شئ، ولا حتى نريد منهن اعترافا. وهنا أقول لكم لماذا أنا احتضنت فاطمة المرنيسى عندما حكت لى الحلم الذى ذكرته، بأنها رأت فى منامها أننى مت، وهو أنه لابد من تجاوز هذا الجيل، والنقطة التى لا يفهمها هؤلاء البنات هى أننا لا نريد أن نبقى فى المقدمة على طول الخط، وكذلك عندما ترى ابنتى منى فى حلمها أننى مت، أحتضنها، كما احتضنت فاطمة المرنيسى بعد حلمها. وهو ما يؤكد أنه لا يوجد صراع، فالصراع بين الأجيال فى وسط الكاتبات هو صراع مفتعل، والمفروض أن النساء يتكلمن معاً، وينصحن بعضهن البعض، فالعبيد السود يفرقون بينهم، وبدلاً من أن يعرف الرجل الأسود أن مشكلته مع الرجل الأبيض، يدخل فى شجار مع الرجل الأسود مثله، وكذلك الحال بالنسبة إلى المرأة التى تتشاجر مع امرأة مثلها، انطلاقا من تصور ساذج أن مشكلتها معها.

■ **رضوى عاشور:**

عندى نقطتان، الأولى أنه لا يوجد خطأ أن يكون بيننا صراع فى الأفكار، لأن الرجل الأبيض لا يمثلنى على طول الخط، كما لا تمثلنى «مادلين أولبرايت» ولا يمثل باول السود. ووارد أن تكون هناك اختلافات، ومن الممكن أن نتفق فى جزء من القضايا مع الدكتورة نوال السعداوى، وهى رائدة وعلمتنا كثيرا، لكن الاختلاف فى وجهة النظر ممكن، وليس لزاما أن نعلن أنه لا يوجد بيننا خلاف. أما حكاية الورقة التى قدمتها فى جامعة واشنطن، فكان عنوانها «الإبداع والتحرر .. حالة فدوى طوقان ولطيفة الزيات»، وتطرقت أحيانا إلى بعض الكاتبات الأخريات اللائى كتبن بنفس شبه ملحمى، وهذا يوضح طبيعة الورقة، لدرجة أنهم اختلفوا معى على موقفى السياسى الذى طرحته فى الورقة، الذى هو الموقف نفسه، وطلبوا منى أن أعدل فيها، وهو ما لم يحدث ، ولذلك لم تنشر.

■ **نجوى بركات:**

لا أدرى من الذى قال هذه الجملة: «مقموع الأمس هو قامع الغد»، لكن اسمحوا لى أن أبدأ بها كلامى، لأننى أشعر بقمع نسائى أقوى من القمع الرجالى، ومن الممكن أحيانا أن تسيئ النساء للقضية التى يرفعنها، أكثر مما يسيئ الرجل، والرجال موجودون أمام النساء، يتجولون بشكل يومى على مرأى من عيونهم،

وأحيانا يطرحون الموضوع، مثل هذا الموضوع فى هذه الندوة، ربما من أجل أن يفهموا ما الذى نريد أن نقوله لهم، وما الذى تريد المرأة الكاتبة أن تقوله. وغالبا ما يعترض هذا الكلام حكى نسوى، أو غير نسوى، يريد أن يصنف أو يضيق المجال بحدود مغلقة. ومن الناحية الأخرى تسمح النساء ـ وأنا منهن ـ مع احترامى العظيم لهن، بأن يتم التعامل معهن وكأنهن ينتمين إلى قطيع. والفرد فى المجتمع العربى فى حاجة إلى أن يكون عنده صوت متميز، وبهذا المعنى نجد أن النساء عندما يقلن إنهن لا يكتبن كتابة نسوية، فهى لا تتخلى عن جنسها، ولا تشعر بالعار بالانتماء إلى جنسها، لكن إحساسها يدفعها إلى الدعوة والمطالبة بالاعتراف بها باعتبارها كائنا بشرياً، مثل ما تدعو إلى أن يعترف بالصوت الذكورى، بوصفه صوتاً فريداً. ومجتمعاتنا العربية مشكلتها الأساسية هى غياب وجود الفرد، وانعدام حريته، فنحن نذهب ونسافر ونحكى ونكتب ونعيش مآسى فى حياتنا الشخصية وغير الشخصية، ونعود نجدهم يردوننا للقطيع، وكلمة «القطيع» ليست مجرد كلمة أقولها بالمعنى السلبى، فالمطلوب فقط أن تسمعونا على أننا صوات خافتة وبسيطة، تحكى عما تنتمى إليه، وليس عندنا التعبير من موقع سياسى وإيديولوچى وسلطوى، والنساء يتميزن عن الرجال، والتميز شئ مهم وجميل، ولماذا نسعى إلى التشابه مع الرجال، ونحن فى حياتنا كلها نشتغل «دانتيل»، ونقعد فى الخفاء، ولدينا أصوات خافتة، وهذه هى قوتنا، وهذا هو تميزنا. فالمرأة إذا أحبت أن ترجع إلى بيتها، فلماذا نحن النساء نقول لها: لا ترجعى، هى أحبت أن تخلق لها دور الأم ودور الزوجة، فلترجع، لكن المشكلة الحالية أنها ترجع مثلما كانت جداتنا ترجع، بعدما انتقلت مرحلة كبيرة، تعلمت فيها وتثقفت وخرجت إلى العالم. فالمطلوب جزء من الحرية واحترام لرغبات كل شخص، والعالم يتسع وكذلك المكان، لأن يكون هناك موقع لكل الناس.

● عود على بدء

■ **محمد برادة:**

من شروط تحقيق الديمقراطية الاعتراف بالصدع، ولا خوف من التشظى يا دكتورة رضوى.

■ **اعتدال عثمان:**

المفهوم الخاطئ بأن الشخص لا يوجد إلا بنفى الآخر، وأنا أوجد، وكذلك الآخر يوجد، والمسألة ليست توزيع المساحات، والمساحة الأكبر لمن، لكن هناك تعدداً فى المساحات.

■ **محمد برادة:**

ما قصدته فى تعريف الديمقراطية، هو لا وصية لأحد على أحد، ولكن لا أحد يستطيع أن يقرر شيئا داخل المجتمع دون الآخر، وهذا ما قصدته.

■ **عبد الله الغذامى:**

الأمور اختلطت كثيرا، ولا بأس، ومن المفيد أن تختلط، لأن الذى أريد أن أقوله، هو أن الحديث الذى بيننا، هو حوار بين أنساق أكثر منه حواراً بين أشخاص. وفى كثير من الحالات يكون الصوت الذى نسمعه هو النسق، وليست الذات المتحدثة. وتسمح لى الدكتورة رضوى عاشور أنها دخلت فى الحوار بوضوح وشجاعة أشكرها عليها، وهى فى الحقيقة تجعلنى أكون واضحا. وما سمعته منها لا يمثل عندى رضوى عاشور الكاتبة والروائية على الإطلاق، فهى تتكلم بلسان النسق المغروس فيها، فقد تربت هى على نسق، وتتكلم فيه، وإلا بأى صورة ممكن أن نفكر ولو للحظة واحدة أن مشروع إعطاء نسق أنثوى إبداعى إزاء النسق الفحولى

الإبداعي، كيف نتردد ولو للحظة أمام هذا، إلا إذا كنا مغروسين أصلا داخل النسق الذكورى الذى يدافع عن نفسه من داخلنا، بأسلحة يبتكرها ويقول: لا .. الأدب إنسانى، وهذا فى تقديرى جزء من الألاعيب ومن الخدع الثقافية الوهمية النسقية، والدكتورة رضوى ـ بكل ثقافتها دون أن تعى مع احترامى ـ فى حديثها تتكلم بلسان النسق وليس بلسانها.

■ **رضوى عاشور:**

يبدو لى أننى أتكلم بلسانى، وقد أكون واهمة، لكننى أتحدث بلسانى وهذا ما أعيه جيداً.

■ **عبدالله الغذامى :**

الدكتورة رضوى عاشور تدرك أن الذات لا تستطيع أن تنتقد نفسها، أن الخطاب النقدى لابد أن يكون من الآخر. وكون الخطاب النقدى من الآخر، فهو ما يدفعنى هنا إلى التركيز مرة أخرى على نقطة الآخر، ومى التلمسانى بكل كلامها الجميل أخطأت خطأ منهجياً، ولابد أن تنتبه له، فأنا لا أعارض أبداً لو أن أحداً قال: إن النساء لسن مهمشات، وأعطانى أسباباً موضوعية لذلك، لكن الخطر عندى يكمن أيضاً لما تأتى امرأة، وتقول: إن النساء لسن مهمشات، لأننى أنا حرة. هنا توجد منهجيات أهم من الأفكار التى من الممكن أن نقولها كلها، إذا قلت: أنا عبدالله الغذامى السعودى، وإنه لا يوجد فقراء فى العالم، فأنا شبعان، والفكر هو المشكلة، وهذا هو الواضح فى الفكر الثقافى العربى، ليس فقط العربى، بل فى خطاب العولمة.

هذا ما فهمته منها، بعد اعترافها بأن النساء لسن مهمشات.

■ **محمد برادة:**

لكنهن يكتبن داخل مجتمع يقمع المرأة على طول الخط.

■ **عبدالله الغذامى :**

جيل الكاتبات الذى تنتمى إليه مى التلمسانى، لأنه يمثلها، وهى تمثله، ومجموعتها من الكاتبات هى التى تتكلم وليس هى وحدها. والإحساس بالآخر عبر تصور الآخر بموجب سماته وصفاته، هذا إلغاء للآخر، وهذا موجود فى خطابنا السياسى والاجتماعى، وموجود فى كل شىء، ما لم نتدرب وبالشجاعة الكافية على أن نرى فعلا موقع الآخر، بما أنه آخر وفكرة الآخر، بما أنه آخر، فنحن لن نصحح نظرتنا للعالم. وهنا أعود إلى النقطة الأساسية، التى أقول بسببها: إننا نتكلم بضاغط النسق، أكثر مما نتكلم بوعينا النقدى، لهذا السبب المشروع الأساسى، وأنا قلت فى مقدمتى الأولى إن المرأة وموضوعها ليس إلا صورة من صور التهميش، وليست قضية واحدة، هذه صورة من صور التهميش، ونحن حينما نتحدث عن قضية المرأة فنحن نتحدث عن فكرة التهميش أصلا. وكيف يستطيع المهمش أن ينتقل من كونه مهمشا إلى متن، لا بإلغاء الآخر، ولكن بجعل ذاته متناً آخر مع المتن الموجود. وهنا أتيت بالفحولة مقابل الأنوثة. وبما أن الفحولة إبداع وسمة إبداعية، فما الذى يجعل المرأة لا تسعى بطريقة حثيثة إلى أن تخرج فى النسق الثقافى العربى وغير العربى، ليس فقط العربى، لقمة إبداعية لها سمات لا تخص المرأة، وفى نظرى أرى أن بدر شاكر السياب قدم خطاباً أنثويا، وكذلك أمل دنقل، هناك تأنيث للغة الشعرية، فالمسألة حينما نقول تأنيث الأنوثة والذكورة، فهذا لا يعضد الرجل والمرأة، لكنه تعضيد لهذا الخطاب الذى يحمل قيمة الضعيف، وقيمة المهمش، أفق التجاوز، والمسكوت

عنه. الكتابات النسائية عندى كلام كثير عنها، والمرء ربما خطط لكى يتكلم فى هذه الجلسة عن أشياء ولكنه يفاجأ بأشياء أخرى من هنا وهناك، ومنهجياً نفسد طريقة التفكير، وما لم نضع الحقيقة المنهجية فى التفكير، فنحن لن نفلح فى قول أى شئ .

■ **محمد برادة :**

ولكن رغم هذا هناك أشياء مهمة قيلت فى هذه المائدة المستديرة.

■ **سحر خليفة :**

أنا أشد على يد الدكتور عبدالله الغذامى، لأنه بلور وجسد الفكرة التى طرحتها فى البداية، وهى أن الفكر النسوى غير مقصور على النساء فقط، بل هو فكر لفهم طبيعة مشاكل شريحة أو لطبقة أو جنس، وصفت فى الواقع الاجتماعى، ومهم جداً بالنسبة إلينا نحن الكاتبات، ألا نفصل الإبداع الروائى عن العلوم الإنسانية، التى أراها ضرورة مهمة جداً لفهم واقعنا، فنحن لا نحلق بالهواء، وننسى أن هناك علم اجتماع وعلم نفس ودراسات نسائية، هذا مهم جداً. وأنه ليس من أجل أن مى التلمسانى من جيل جديد، فهى تتحدث عن عدم التهميش؛ إذ من الممكن أن نجد واحدة أخرى من جيلها نفسه، تحكى عن القضايا التى أطرحها وباللهجة نفسها. فالمسألة فى تقديرى مسألة وعى بالمشكلة وتبنى هذه القضية. وإن كنت أشك فى أنها مشكلة أجيال، لأنه حتى بين البيض أو السود، أو الطبقة العاملة، فهم لا يعون مشكلتهم، هذه وجهات نظر، إذن، هى ليست مسألة جيل، بل هى مسألة وعى بقضايا المرأة، وإلى أى مدى تعير هذه الكاتبة أو هذا الكاتب الاهتمام بقراءات سوسيولوجية لفهم الواقع، وطبيعة مشاكله.

■ **رضوى عاشور :**

وهل الذى يختلف عنك يكون وعيه ناقصاً، إذ من الممكن أن يكون ما قالته مى التلسمانى أصدق كثيراً مما طرحه بعضهم، لأن المختلف لا يعنى نقصاً فى وعيه.

■ **سحر خليفة :**

أنا لا أدينها، ولست ضدها، لكنها لا تعى بما يكفى. وهذا ما لاحظته فى حديثها.

■ **مصطفى ناصف :**

يبدو لى أن الدكتور عبدالله الغذامى يتحدث فى واد، ومعظم الموجودين يتكلمون فى واد آخَر. وهو لديه فرق بين أمرين: فرق بين النسق والتجربة الشخصية، ويقول: إن الفكر العربى ليس واضحاً فيه هذه التفرقة بين الجانبين، ويوضح أن معظم الجدل السيئ ناشئ من هذا الخلط، ويقول: إن فكرة النسق بالذات ليست واضحة فى أذهاننا، لأن فكرة النسق تفترض وجوداً موضوعياً، يعاكس أو يؤيد فكرة التجربة الشخصية، ونحن كلنا أناس عندنا تجاربنا الشخصية التى نعبر عنها بالعبارة القديمة، التى أسميها «العصبية القبلية».

والدكتور الغذامى بوصفه رجلاً أكاديمياً يتحدث عن فكرة النسق وهى بطبيعتها وثيقة الصلة ــ فيما أفهم ــ بفكرة الاختلاف، لكن تناول الدكتور الغذامى لفكرة الاختلاف مختلف عن تناولنا هذه الفكرة، فهو يتحدث عن اختلاف التجربة الذاتية، ويتكلم عن الاختلاف فى بطن النسق، وحتى يكون النسق متحركاً. لكن هذا الموضوع ليس واضحاً فى ذهن الحاضرين. فالسؤال الذى يطرحه الدكتور الغذامى هو: هل آن الأوان أن نراجع الفكر العربى بإدخال فكرة النسق، وأنا أعطى لكم مثالاً ليس على بالكم، حتى أحاول أن أستوضحه من

الدكتور الغذامى. حينما كتب الدكتور طه حسين كتابه (فى الشعر الجاهلى) قاموا عليه وقالوا عنه: إنه ينكر النصوص، وكان هذا نوعاً من سوء الفهم الذى لا أول له ولا آخر، وطه حسين كان يقول ــ وأنا هنا أتحدث عن النسق وليس الحديث عن القصائد المفردة ــ من الممكن أن القصائد المفردة تكون موجودة، ولا تؤيد النسق والعكس صحيح. وهذا هو ما يقوله الدكتور الغذامى. ولذلك، أرى أن أبعاد هذه الفكرة تحتاج إلى توضيح، وعلينا أن نفهم كلام الدكتور الغذامى من باب إعادة القراءة، وليس من باب الهدم، وهو لم يطلب الهدم، بل طلب أن نقرأ البيت الذى نسكنه، وأن نضع الأنساق فى بالنا ونهتم بتحليلها. وأما فكرة الخلاف عند الدكتور الغذامى، فهى عبارة عن استراتيجية موضوعية محلية مؤقتة لكى يتم تجاوزها.

■ **محمد برادة :**

شكراً على هذه الإضاءات. فقط هناك نقطة بسيطة هى أن النسق هنا بمعنى وضع النسق موضع تساؤل لتغييره، مثلما حاول طه حسين. وأنا أستعمل بدل «النسق» كلمة «المؤسسة» بمفهومها العام، ولكى تقاوم المؤسسة يجب على كل حال أن نفهمها، وعلى كل حال هذا موضوع آخر، لا أريد الاستفاضة فيه، حتى لا نخرج عن موضوعنا الأصلى.

■ **سحر خليفة :**

كنت أتمنى أن يتم تقسيم هذه الجلسة الطويلة التى امتدت أربع ساعات، إلى قسمين: قسم يناقش ويطرح أفكاره، عن الأنساق والأساليب والأجيال والخلفيات، وكيف تنظر كل كاتبة للرواية، وبعده قسم آخر يتحدث فيه النقاد المتخصصون عبر نماذج حقيقية من الروايات النسائية يشرحونها تشريحاً نقدياً، بحيث يمكننا أن نستفيد ــ نحن الكاتبات المحترفات أو الهاويات ــ من النقاش والحديث عن التقنية واللغة والبنية وغير ذلك.

■ **محمد برادة :**

هذا يخرج عن عمل نطاق المائدة، لأن ما تطلبينه أقيم فى المحاضرات.

■ **سحر خليفة :**

لماذا يخرج عن نطاق المائدة، لأن الرواية التى تكتبها المرأة المفروض أن تكون بها نماذج حقيقية لهذه الروايات، وإلا ستظل بلا تنظير. وساعتها كنا نستفيد جميعاً وتجتمع كل الأجيال والروائيات من مختلف التيارات، سواء أكانت تتبنى القضية النسوية أم لا، هى حرة، لكن ساعتها نحن نستفيد من ناحية التقنية واللغة الروائية.

■ **عبد الله الغذامى :**

لابد أن أعلن تقديرى الكامل لهذه المائدة المستديرة، فأنا شخصياً استمتعت بها، وأعتقد أنها كانت مفيدة بشكل أساسى لكل واحد فينا. ومهما قلنا من أفكار، فاللحظة التى نكتشف فيها أن أفكارنا أسيء فهمها، هى اللحظة التى تبدأ أفكارنا فيها تتضح فى أذهاننا أكثر. ولذلك، أعتقد أنها كانت مفيدة وإيجابية ورائعة وحيوية.

يهمنى قبل أن نغادر هذه القاعة أن أوضح أن معركة كل واحد فينا هى البدء فى معركة المنهج، ومعركة المصطلح. وما لم نتقن لعبة المنهج من جهة، ولعبة المصطلح من جهة أخرى، فنحن لن يفهم الواحد منا الآخر أصلاً، قبل أن نختلف أو لا نختلف. ولكى نفهم ثم نختلف، أريد أن أركز ــ على الأقل فى هذه الكلمة ــ على أن مصطلح الفحولة ومصطلح الأنوثة من جهة ثانية، لا يعنى رجلاً وامرأة، وإنما هما نسقان ذهنيان

فكريان، بمعنى أننى أقول: إن بدر شاكر السياب يكتب قصيدة أنثوية، بينما نجد أن الخنساء تكتب قصيدة فحولة. وعلى هذا المثال فى هذين المقياسين، من الممكن أن نستقرئ الخطابات الثقافية كلها، لا بمعنى امرأة ورجل، ولكن بمعنى نسق فحولى مهيمن ومسيطر وله السيطرة، ونسق أنثوى عبّر عن نفسه على مدى التاريخ بوسائل وأقنعة وطرائق مختلفة. وكنت مهيئًا نفسى لكى أقول كيف أن الرواية، الحديثة المكتوبة من قبل نساء، قد تدرجت على مراحل، إلى أن وصلت إلى مرحلة معينة، ووراءها مراحل، لكن الوقت لم يسمح. لكن يهمنى أن نلتزم بوعينا فى أن مصطلح «فحولة» أو «ذكورة» أو «أنوثة» لا يعنى امرأة ورجلاً، لكى لا يحصل اللبس المستمر، ولذلك يمكن أن نصف إدارة رئيس الجلسة الدكتور محمد برادة بأنها إدارة مؤنثة، فهذا وصف يعنى أنها قيمة ديمقراطية، وأنها أنوثة ديمقراطية، وأن الإبداع مؤنث.

■ **محمد برادة :**

بهذا الحديث نغلق الحوار فى هذه المائدة التى لا أريد أن نغلقها، بل نتمنى أن تظل مفتوحة. فقط أريد أن أقول للإخوة والإخوان من الصحفيين، أن يعكسوا هذا الاختلاف، وألا يكتبوا خلافاً نمطياً كما تعودنا فى الصحافة!





الرواية العربية مترجمة

منسق الحوار: **فاطمة موسى**

التساؤل المطروح هو مدى كفاءة الترجمات المتاحة فى نقل خصوصية الروايات المترجمة، ولا تقتصر الخصوصية فى اللغة على التركيبب والنحو، بل تتمثل فى العناصر الأدبية ذات الموروث الموغل فى عمق الحضارة العربية، وفى العناصر المحلية فى العمل الروائى من عادات وطقوس وأغان وأناشيد.. إلخ.

التساؤل الثانى يتعلق بمشكلات التلقى للرواية العربية مترجمة، والظروف التى تتحكم فى اختيار الأعمال للترجمة واختيار المترجمين، والظروف المؤثرة فى تسويق الرواية مترجمة، وما يمكن أن تسهم به جهات التخصص فى الوطن العربى فى هذا المجال.

المشاركون

- آمال فريد
- أنس أبو الفتوح
- أميرة نويرة
- إيزابيلا كامرا دفليتو
- رجاء ياقوت
- روجر آلن
- ريشار جاكمون
- سلامة محمد سلامة
- عبد الحميد شيحة
- ماجدة منصور
- محمد مصطفى بدوى
- محمود السيد
- مصطفى ماهر
- مكارم الغمرى
- نوال السعداوى
- هربرت فيندريتش

فاطمة موسى:

توافرت لهذه المائدة المستديرة كل الإمكانات لتجعل منها ندوة ثرية ومفيدة ومتشعبة، والموضوع المثبت هو الرواية العربية مترجمة، وتقييم هذا الأداء. ويمكننا أن نقسم مدخل هذا الموضوع إلى عدة عناصر: تاريخ هذه الترجمة، ومتى بدأ الاهتمام بالترجمة إلى كل لغة من اللغات، ثم الترجمات الموجودة على الساحة فعلا، والظروف التى أنجزت فيها؛ لأن المتأمل للموضوع يشعر أنه ليس هناك نظام فى عملية ترجمة الرواية العربية إلى اللغات المختلفة، وتكاد تكون عشوائية، وتخضع لإمكانات وظروف الهيئات المترجمة والمترجمين أنفسهم، ونحن - من ثم - نفتقد نظاما واحدا يجمع كل هذه المحاولات التى وجدت فى بداية تاريخ المجلس الأعلى للفنون والآداب، لكنها لم تستمر طويلا، ولم تقدم إنجازا، وأذكر أن كثيرا من الكتب التى اختيرت للترجمة لم تكن ذات جاذبية للمترجمين، ولا للقارئ الذى توجه إليه هذه الكتب، وهو ما يعرف بمشكلة التلقى، ومشكلة الجمهور الذى تهدف الترجمة إلى الوصول إليه. ونحن نعرف جميعا مشكلة نشر الترجمات التى لها تاريخ محبط تقريبا على مختلف اللغات المعروفة، وهناك تجربة المترجمين، وبيننا عدد كبير من المترجمين، بعضهم عرب، وبعضهم من اللغات التى تمت الترجمة إليها، ولكل أولئك تجارب متعددة، بعضها محبط، أدى إلى عزوف المترجم عن المواصلة، واكتفى بعمل واحد أو اثنين. ومعنا كوكبة من الزملاء المتخصصين فى عدد كبير من اللغات الروسية، والفرنسية والإيطالية، والإنجليزية والإسبانية، والألمانية، والفارسية، وكان من المفترض أن يلحق بنا المتخصصون فى الترجمة إلى العبرية.والعنصر الأخير هو الخاص بالتقييم، ومدى كفاءة هذه الترجمات. وكما أعلم فإن أقسام اللغات فى الجامعات المصرية، قامت بالعديد من البحوث من قبل المشرفين عليها، خصوصا بعد تمصير هذه الأقسام إلى حد كبير فى السنوات الخمسين الأخيرة، وأصبح من الممكن الآن أن يقوم أى قسم من أقسام اللغات الأوروبية، فى أية كلية من الكليات، بعمل بحث فى صميم التخصص، أو فى الأدب المقارن، أو فى أى شئ له صلة بموضوع الترجمة.

والموضوع الذى نجلس لمناقشته اليوم متشعب وعناصره متعددة، وكل عنصر منها يصلح أن نخصص له ندوة قائمة بذاتها، وهو جدير بذلك. وقد انتهزت لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة المشاركة فى ملتقى الرواية العربية، لطرح هذه الموضوعات، وتقييم هذه المجهودات، لنلقى بأول حجر فى هذه المياه، على أمل أن يكون كل هذا بداية لجهود مفصلة فى الفترات القادمة.

وأدعو فى البداية الدكتورة مكارم الغمرى رئيس قسم اللغة الروسية بكلية الألسن للحديث عن ترجمة الرواية العربية إلى الروسية.

الترجمة إلى الروسية

مكارم الغمرى:

تعود ترجمة الرواية العربية إلى اللغة الروسية، إلى فترة الستينيات من هذا القرن الحالى. أما فى بداية القرن، أو فى الثلث الأول منه، فقد كان هناك عدد قليل جدا من الترجمات العربية إلى الروسية، وحتى هذه الفترة لم يكن القارئ الروسى يعرف أى أثر للأدب العربى سوى كتاب (ألف ليلة وليلة)، التى تمت ترجمتها بعد الثورة السوفيتية مباشرة، ضمن سلسلة الأدب العالمى. وهذه السلسلة كانت تضع هدفا رئيسيا، هو تجميع أهم أعمال التراث الأدبى العالمى، لتقديمها إلى القارئ الروسى، فى شكل ترجمات زهيدة السعر، حتى يتعرف

روائع الأدب العالمى، وضمن هذه السلسلة جاءت ترجمة (ألف ليلة وليلة) إلى جانب ترجمات قليلة جدا للشعر العربى القديم.

ولكن البداية الحقيقية للاهتمام بالأدب العربى، وترجمة الرواية على نحو خاص، تعود إلى فترة الستينيات. هذا الاهتمام كان جزءاً من اهتمام عام بالدول العربية، وحضارة العرب واقتصادهم وتاريخهم. وبالطبع، كان لهذا علاقة وثيقة بعلاقة التقارب السياسية، التى كانت بين الاتحاد السوفيتى ـ آنذاك ـ والدول العربية. ونجد فى هذه الفترة أن معاهد الاستشراق والمجموعات البحثية، اهتمت بإصدار مجموعة من الدراسات المتعلقة بالتاريخ العربى واقتصاد الدول العربية والأدب المكتوب، وهنا بدأت ترجمات الرواية العربية فى الظهور.

وسأقصر حديثى هنا على موضوع ترجمات نجيب محفوظ بوجه خاص، لأنه ربما يكون أكثر الأدباء العرب الذين نالوا الاهتمام، خصوصا بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨. ولا يوجد عندى حصر كامل لكل الترجمات التى تمت لأعمال نجيب محفوظ إلى الروسية، لكن فى مكتبتى الخاصة توجد ترجمات لروايات (السمان والخريف) ١٩٦٥، (رادوبيس) ١٩٨٩، (المرايا) ١٩٧٩. وبعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، صدرت مختارات من أعماله، تضمنت ترجمة لرواية (اللص والكلاب)، ورواية (أولاد حارتنا)، و (الطريق).. وقد شارك فى ترجمة هذه الأعمال نخبة مختارة من المستشرقين الروس، الذين يعدون من أكبر المتخصصين فى دراسات الأدب العربى والاستشراق.

وفى موضوع المائدة المستديرة تقييم لترجمات الرواية العربية التى تمت، بمعنى نقدها، وهناك أكثر من مدخل لتقييم الترجمة الأدبية، ربما أهمها وأكثرها شيوعا هو ترجمتها من خلال علاقتها بالأصل الذى تترجم عنه. وهناك مدخل آخر من الممكن أن نقيم من خلاله ترجمة الرواية، وهو علاقة هذه الرواية المترجمة بالسياق الأدبى المستقبل لهذه الرواية، باعتبار أن الترجمة الأدبية من الممكن أن ننظر إليها على أنها نوع من الكيان الذى يكتسب وجودا جديدا فى الأدب المستقبل له. ومن هذه الزاوية يمكننا أن نقيم الترجمة الأدبية، على أساس مدى تلبية هذه الترجمة للأذواق السائدة فى الأدب المستقبل، أو قدرتها على التجاوب مع التيارات الأدبية السائدة فى هذا الأدب، وأعتقد أن هذا التصور لم يكن غائبا عن المترجمين السابقين. ويشير فى هذا الصدد محمد فريد أبو حديد إلى أنه يرى أن ترجمة الآثار الأدبية الكبرى إلى اللغة العربية ينبغى أن تضيف إلى التراث الأدبى العربى إضافة جديدة، جديرة بأن تبقى لذاتها، وبأن تقرأ لذاتها على أنها نتاج أدبى عربى. وإذا لم تحقق الترجمة هذه الإضافة، فهى لا تزيد عن أن تكون تعريفا بالأثر الأدبى الأجنبى، وتسجيلا له بوصفه أدبا أجنبيا. والفرق عظيم بين أن تكون الترجمة قطعة من الأدب العربى وأن تكون تعريفا بالأثر الأدبى، مع بقائه أجنبيا.

والمدخل الثالث هو نقد أو تقييم الترجمة الأدبية، من حيث قيمتها الفكرية والجمالية بالنسبة إلى الأدب الذى نقلت عنه. وطبعا، هذا النوع من النقد أو التقييم للترجمة يتطلب معرفة جيدة جدا بالإطار والتاريخ والسياق الأدبى الذى خرجت منه هذه الترجمة.

وهناك مداخل أخرى كثيرة، ولكن يطول الحديث فيها، وسوف أتوقف عند تقييم ترجمات الرواية العربية إلى الروسية، فى إطار المدخل الأول، وهو علاقتها بالأصل الذى ترجمت عنه، ويبرز السؤال الرئيسى فى هذا التقييم ومؤداه:

هل هذه الترجمات أمينة للأصول العربية، بمعنى: هل أنتجت الترجمة فى اللغة الروسية المعادل الأكثر قربا من الأصل؟ وأقول هنا «الأكثر قربا»، لأننى مع القول بأن الترجمة الأدبية، فى أحسن حالاتها، لا يمكن أبدا أن تكرر الأصل الأدبى الذى ترجمت عنه، باعتبار أن العمل الأدبى عمل متفرد جدا، ومن الصعب نقله

بالضبط، وتكراره بالتمام. وعموما، أيا كانت تصوراتنا صحيحة عن خصائص الترجمة المثالية، وما الترجمة الأفضل، فيظل عمل المترجم يسير فى طريق صعب جداً؛ لأن إعادة تشييد الوظيفة المضمونية للنص الأدبى قد تبدو أيسر بكثير من تشييد الوظيفة الجمالية الشكلية، التى ترتبط بخصوصية اللغة القومية، وسياقها الثقافى والحضارى المرتبط بهذه اللغة.طبعا، هناك مسلمات نعرفها جميعا لا داعى لتكرارها، وهى الخصائص التى يجب أن تتوفر فى الترجمة الأدبية، من حيث عطاؤها وقدرتها على إعادة تشييد النص الأدبى بكل سماته المضمونية والشكلية وخلافه من الشروط التى يجب أن تراعى فى الترجمة.

ولكننى فى تقييمى لترجمات الرواية العربية إلى الروسية، تخيرت جانبا مهما أجده من أصعب الجوانب التى تشكل صعوبات بالغة بالنسبة إلى مترجم النص الأدبى، وهو جانب الخصوصية القومية الثقافية، وأعنى بهذه الخصوصية منهج الصور الأدبية وكل منظومة التراكيب والأساليب والوسائل اللغوية الموجودة فى النص من تشبيهات خاصة جدا، واستعارات وكيانات وصور مجازية ورموز.. إلخ، إلى جانب المفردات المرتبطة بالبيئة الحضارية، التى تعتبر مفردات متميزة جدا ومتفردة وخاصة بهذه البيئة التى يرتبط بها الأدب.

والحقيقة أن هذه الصعوبة تواجه مترجم الأدب بشكل عام. وصحيح أنه كان من حظ روايات نجيب محفوظ التى ترجمت إلى اللغة الروسية، أن اضطلع بمهمة ترجمتها مستشرقون كبار، مثل المستشرقة ڤاليريا كيربيتشنكو، التى عاشت فترة طويلة فى مصر، واختلطت بالبيئة الحضارية، ولديها خلفية ومعرفة بها، ومع ذلك يظل - بالنسبة إلى الأجنبى - هناك الكثير من التفاصيل البيئية المرتبطة بالمفردات الحضارية، تظل غريبة وبعيدة عنه. وهذه التفاصيل هى التى تشكل للمترجم صعوبات خاصة.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: ما المطلوب من المترجم عند ترجمة المفردات المرتبطة بالبيئة الحضارية المتميزة، التى تعكس هذه الخصوصيات الثقافية؟ فهناك إشارة أو معنى إشارى يرغب المرسل أن يصل به المعنى إلى المتلقى. وبالنسبة إلى صاحب اللغة هذا المعنى لا يحتاج إلى تفسير، لأنه مفهوم له، ونستطيع أن نقول إن ما وراء النص، أو ما وراء هذه الكلمة مفهوم. وبالنسبة إلى المترجم قد يكون المعنى الضمنى لهذه الكلمة خفيا، ويحتاج إلى نوع من التفسير. والمشكلة أن المترجم حين يترجم هذه الكلمة المفردة، المرتبطة بهذه الخصوصية الثقافية، يلجأ إلى طريقين: إما أن يجد مفردة مثيلة مشابهة لها، لأنه لا يستطيع أن يجد الكلمة المطابقة لها فى البيئة، أو يقدم شروحاً لها. وفى الحالتين لا يعطى المترجم الترجمة الدقيقة، ولا يستطيع أن يصل إليها، لأنه أحيانا من المهم جدا، حين يبحث عن الكلمة المشابهة، أو حين يعطى شروحا لها فى الهوامش، أن يفكر فى المرتكز الذى ترتكز عليه هذه الكلمة، وهل هو مرتكز دلالى معين، له علاقة بالمضمون الفكرى والرسالة التى يبغيها العمل الأدبى، أو هل له ارتكاز عاطفى ما مرتبط بتعبير عن مشاعر أو انفعالات، وليس بالضرورة دائما أن ينجح المترجم فى العثور على الكلمة المشابهة التى تعطى هذا المدلول العاطفى أو الفكرى؛ إذ هناك علاقة وثيقة بين اللغة والثقافة القومية، والحضارة ترتبط بلغة الأمة التى يعبر من خلالها الأدباء عن آدابهم وإبداعهم.

وهناك أمثلة لا حصر لها لا أستطيع أن أسردها أمامكم، ولكننى سوف أتخير بعضها، من ترجمة روايتى (المرايا) و(اللص والكلاب)، ففى النص العربى كتب نجيب محفوظ يقول عن الشخصية الروائية عنده إنه: «تدروش»، وقد ترجمها المترجم الروسى إلى: «انصرف إلى الدين». وهذه الترجمة لا تعطى أبدا المدلول الذى تتضمنه هذه الكلمة، من سمات الزهد والتصوف وخلافه، لكنه لم يجد المقابل الذى تتضمنه هذه الكلمة المشابهة المقابلة، التى يستطيع أن يضعها فى الترجمة. وبالطبع، هذا مدلول مختلف عن المقصود من كلمة «تدروش»، والخطأ الذى وقع فيه المترجم يرجع إلى الصعوبات التى ذكرناها.

وأيضا كلمة «سيدة»، وهى من الممكن أن تستخدم فى اللغة الروسية فى نص سياسى، ومن الممكن أن

تكون من الطبقة المتوسطة، لكنها فى رواية نجيب محفوظ يقصد بها «الهانم» التى تنتمى إلى الطبقة الأعلى، وكان المفروض أن يترجمها المترجم الروسى إلى غير «سيدة»، لأن «سيدة» هذه لها مدلولها الاجتماعى، وتنتمى إلى الطبقة المتوسطة، فى حين توجد فى اللغة الروسية كلمات مقابلة ومشابهة، تعكس اللقب الأرستقراطى، المقابل لكلمة «هانم». ولكن هذا المدلول الاجتماعى غاب للأسف عن المترجم، فأعطى لكلمة «سيدة»، الكلمة الموازية لها. ومن الممكن أن نقول أيضا إن هذا الاختيار تم بناء على تأثير الواقع السوفيتى، حيث كانت الألقاب الأرستقراطية، فى فترة ما، غير مرغوب فيها وغير محبوبة. كذلك نجد فى ترجمة كلمة «الكتّاب» التى ترجمها فى الروسية بتعبير «المدرسة الإسلامية» وهى ترجمة غير دقيقة على الإطلاق، لأن المدرسة الإسلامية لها مراحل فى التعليم مختلفة، إعدادية أو ثانوية، أما الكتّاب فنحن نعرف أنه مرحلة معينة فى الصغر، مرتبطة بالتعليم قبل الرسمى.

أيضا المسميات المرتبطة بالأماكن والملابس والمشروبات والأطعمة الخاصة جدا بالبيئة الحضارية العربية والمصرية، وكان من الصعب أن يجد المترجم الروسى شبيها لها فى اللغة الروسية. فقد أسقط المترجم مثلا كلمة «المعلم» من الرواية تماما، رغم أن لها مدلولا اجتماعيا، وتعطى حيثية معينة فى الحارة عند نجيب محفوظ، وإسقاطها يسقط الدلالات الاجتماعية التى أحاطت بها فى العمل الروائى.

مما سبق أخلص إلى أن الصعوبات الرئيسية الموجودة فى ترجمة روايات نجيب محفوظ، كانت ترتبط بالدرجة الأولى بهذه الخاصية الثقافية الحضارية المتميزة بالنسبة إلى الواقع العربى. وكان المترجم، فى سبيله للتغلب على هذه الصعوبات، يلجأ إما إلى إيجاد كلمة شبيهة، وهى ليست دائما دالة على المفهوم الحضارى والعاطفى للكلمة، أو يعطى لها شرحا لا يعطى المعنى الدلالى للكلمة فى الغالب.

فاطمة موسى:

نشكر الدكتورة مكارم الغمرى على ما تقدمت به فى افتتاحها بالحديث فى المائدة المستديرة، ووقوفها عند عدد من الإشكالات نجدها عامة، تنطبق على ترجمة الرواية العربية، ودروب أخرى من الأدب العربى، إلى اللغة الروسية، وغيرها من اللغات.

وأذكر الآن كيف أن تليفريو كاسيد، فى شبابه، عندما ترجم رواية (زقاق المدق)، كان عندما تستعصى عليه كلمة أثناء عملية الترجمة، يجعلها اسم علم، والأعلام لا تترجم فى اللغات المختلفة، ولذلك فوجئنا فى الترجمة الإنجليزية لهذه الرواية بألفاظ مثل «مستر طابونة»، وغيرها! وهذه مشكلة موجودة فى الترجمة. وما يزيد على ذلك أن المسألة ليست فقط فى اختلاف المدلولات الحضارية، وإنما أيضا فى بعض المترجمين من أهل اللغة، واختلاف الزمن، كما هو الحال فى اختلاف بعض تلاميذنا من غير القاهريين فى فهمهم لعنوان رواية يوسف إدريس «فيينا ٦٠»، إذ أسقطوا من العنوان لفظ «السيدة» عندما قاموا بترجمتها، لأنهم لم يفهموا قصد إدريس من العنوان، الذى يذكرنا بترامواى «السيدة» الذاهب إلى «السبتية»، أو «السيدة - المدبح»، أو «السيدة - غمرة» وهذا ما يفهمه قراء جيل يوسف إدريس من العنوان الذى اختاره لهذه الرواية. أى من السيدة إلى فيينا، لكن من لم يفهم مقصد إدريس من العنوان ترجمها «مدام فيينا»، وهذه المفارقة تمثل طبعا مشكلة، ليست فقط للمترجم الذى ينتمى إلى حضارة أخرى، بل أيضا المترجم الذى ينتمى إلى الحضارة نفسها ولكن من جيل آخر.

والآن ننتقل إلى الترجمة إلى اللغة الفارسية، وأعطى الكلمة إلى الدكتور إبراهيم الدسوقى شتا.

الترجمة إلى الفارسية

إبراهيم الدسوقى شتا:

الحقيقة أننى فوجئت بموضوع المائدة المستديرة، واقتصارها على الحديث عن ترجمة الرواية العربية إلى الفارسية، ولم يكن من اهتماماتى متابعة حركة الترجمة من لعربية إلى الفارسية، وبخاصة فى حقل الرواية. وأذكر سنة ١٩٧٧، عندما جاء أستاذ من جامعة مشهد، ليقيم سنة فى مصر، أنه قال لى إنه يشكو الفراغ، ويا حبذا لو اشتركنا فى ترجمة عمل من العربية إلى الفارسية، لكى يملأ فراغه، ويخرج من العام الذى يقيمه فى مصر بعمل علمى جاد، واقترحت عليه أن نترجم معا «ثلاثية» نجيب محفوظ، أو ما يتيسر منها. كان ذلك فى شبابنا الغض، وكنا نعمل عشرين ساعة فى اليوم الواحد، لا نكل ولا نمل، وكان هذا المترجم من أهل العلم والعمل أيضا. لكنه رفض اقتراحى وقال إن الرواية لا سوق لها فى إيران، واقترح علىّ نصا تراثيا معقدا اسمه «الفروق فى اللغة» لأبى هلال العسكرى. ويعلم من قرأ هذا النص إلى أى مدى هو فى المترادفات، وأنه نص صعب وعبوس قمطرير.

وبحمد الله تعالى شمرنا عن سواعد الجد، وبدأنا فى العمل وانتهينا من الترجمة الأولى لهذا الكتاب، ونشر فى مجلدين فى إيران، وأذكر أنه كان الكتاب المرشح لجائزة الترجمة فى إيران عام ١٩٨٦.

هذا الموقف يؤدى إلى مؤشر مهم، وهو أن الإيرانيين عندما يترجمون، فهم يبدأون بالكتب العربية التى ألفها مؤلفون من أصل إيرانى، على أساس أن هذا فكر إيرانى مكتوب بالعربية، ولابد أن يعود إلى الفارسية. ولذلك، عندما بدأت حركة ترجمة هائلة، ولا تصدق، بعد نجاح الثورة الإسلامية، عن اللغة العربية، كان الهدف منها إعادة هذا التراث المفقود المستعمر من اللغة العربية إلى اللغة التى كان ينبغى أن يكتب فيها، لو أن الفرس كانوا آنذاك يحكمون، وهى اللغة الفارسية. ومن ثم عندما ندخل إلى المكتبات، نذهل من الموسوعات المترجمة إلى اللغة الفارسية من اللغة العربية.. موسوعات أبى حامد الغزالى، وأعمال الأساتذة الكلاسيكيين عندنا، مثل محمد عبد الله عنان، الذى ترجموا له مجموعته عن مؤلفات الأندلس؛ فهى حركة ترجمة شديدة النشاط، لكن اتجاهاتها لم تصل إلى الرواية، ولا أظن أنها ستصل إلى الرواية، إلا إذا انتظرنا سنوات أخرى، حتى تنتهى كتب التراث، بعدها قد يبدأون فى ترجمة الرواية.

ومع ذلك، فقد ترجم نجيب محفوظ فى الستينيات إلى اللغة الفارسية، وكان من أول الترجمات التى ترجمت له إلى الفارسية، روايتان، وأظن أنكم تعرفون ما هما هاتان الروايتان، هما (زقاق المدق)، و (خان الخليلى)، لسبب لا يخفى، وهو الحضور الشديد لسيدنا الحسين والحى المشهور باسمه فى القاهرة، والقسم المستمر من أبطال الرواية بالحسين بن على، وتدخل الحسين فى الموضوع.

وأنا فى الأيام السابقة على المؤتمر، كنت غارقا فى الدوريات الفارسية، أبحث وأبحث، حتى آتى ببضاعة، ولو حتى مزجاة، لكنها على كل حال بضاعة، ووجدت ترجمة لقصة «زعبلاوى» لنجيب محفوظ، ووجدتها ترجمة جيدة وشديدة الحساسية، والمترجمون الإيرانيون جادون، لأن المترجم عندما يفشل فى كتاب، لا يعدم ناقدا شديد القسوة، يجعله لا يقترب من الترجمة مرة أخرى، وقد حاولت أن أبحث عن نسخ من الروايتين اللتين تم ترجمتهما لمحفوظ ـ (زقاق المدق)، و (خان الخليلى) ـ لكننى بكل أسف لم أجدهما فى أية مكتبة فى مصر.

وبعد أن حاز نجيب محفوظ جائزة نوبل، كان طبيعيا أن تكون هناك ردود فعل فى أوساط الترجمة فى

إيران، كما حدث لغط هنا عن الرواية، كذلك نجد المجتمع الإيرانى كان هو الآخر مغرما باللغط عن مجتمعنا، وخاض فى هذا اللغط خوضا شديدا، ووجدت هناك مقالتين، لفتتا نظرى، المقالة الأولى تدعو إلى ترجمة كل أعمال نجيب محفوظ التى لم تترجم إلى الفارسية، على أساس أنها مشتركة معنا فى التراث، وأن التراث العربى والفارسى إن لم يكونا تراثا واحدا، فهما على الأقل شقيقان يشتركان فى أشياء كثيرة. أما المقالة الثانية فرفضت أية ترجمة لأى عمل من أعمال محفوظ. المهم أن المقالة التى تدعو إلى الترجمة هى الناجحة. والمترجم الذى اقترحت عليه فى يوم من الأيام أن يترجم رواية (الحرافيش) لمحفوظ، و (لأنها أقرب إلى الجو الإيرانى، وتحتوى على أبيات شعر فارسية، كلها من ديوان حافظ الشيرازى، واسم هذا المترجم «على أكبر كسمونى»، ويجيد العربية إلى حد كبير، وهو مترجم شديد الحساسية وحرفى بشكل ملحوظ) أخبرنى فى آخر لقاء لنا فى شهر يونيو الماضى - يونيو ١٩٩٧ - أنه انتهى من ترجمة رواية (الحرافيش)، وأنه فى سبيل إعدادها للنشر.

واتجاهات الترجمة فى إيران تشمل كل الدول العربية، فهناك ترجمات عن الطاهر وطار، وعن غسان كنفانى، وعن كاتب ياسين. وليس تعصبا للإيرانيين، لكن الحقيقة أن الذين يترجمون فى إيران، يمتلكون حساسية شديدة ويتسمون بالإتقان لدرجة أن هناك كثيرين من الكتاب العالميين - مثل كازنتزاكيس مثلا - عندما قارنت الترجمات الفارسية لأعمالهم بالترجمات العربية، وجدت الترجمات الفارسية أكثر شاعرية وعاطفية وجمالا من الترجمات العربية، والأمر يرجع إلى طبيعة اللغة الفارسية، باعتبارها لغة شاعرة.

ومن نافلة القول الإشارة إلى الموضوعات الإسلامية والروايات ذات الطابع الإسلامى، إذ نجد حاليا فى إيران نوعا من التبنى لهذه الموضوعات، كما نجد فى هذا المجال أعمالا كثيرة لنجيب الكيلانى مترجمة إلى الفارسية، فضلا عن أعمال لطه حسين الروائية، مثل (الوعد الحق)، وفوجئت بأن هذه الرواية طبعت عشر طبعات على مدى ثلاث سنوات، وهو أمر يلفت النظر فى إيران، التى يصل تعداد سكانها إلى تعداد سكان مصر، و عدد القراء فيها يصل إلى عدد قرائنا، ومع ذلك يطبع كتاب عندهم عشر طبعات فى ثلاث سنوات، وعدد النسخ يبلغ حوالى ستين ألف نسخة، وهذا يدل على ثبات الثقافة واتجاهها.

ومن الروايات التى ترجمت أيضا إلى الفارسية أو أعرف مترجمها شخصيا وهو عماد زادة، رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف. وطبعا كل من قرأ هذه الرواية، سوف يدرك على الفور لماذا أقدم الإيرانيون على ترجمتها بهذا النشاط وهذا الحماس الشديد، لدرجة أن بعض المجلات تنشر فصولا من الترجمة قبل نشرها فى كتاب، وهذا تقليد إيرانى جميل، أن تنشر الترجمات فى الصحف على حلقات، وأظن أننى عرفت أن الرواية العظيمة رواية (أرخبيل بولان) لسوجلستين، قد ترجمت إلى الإيرانية، من خلال صحيفة قرأت فيها حلقة من هذه الرواية مترجمة إلى الإيرانية، ثم استطعت الحصول عليها بعد أن طبعت فى كتاب شديد الفخامة، فى ترجمة أراها جميلة.

وهناك مشروعات لترجمات تشرف عليها الدولة فى إيران، وأظن أننى سئلت أكثر من مرة، ورشحت عددا كبيرا من الكتب الروائية للروائيين العرب من المحيط إلى الخليج، وبعيدا عن غلبة نجيب محفوظ على حقل الترجمة، لأننى أظن أن عندنا أيضا من الروائيين من نقدمهم على المستوى العالمى.

فاطمة موسى:

شكرا للدكتور إبراهيم الدسوقى شتا على هذه المداخلة المفيدة جدا، التى تفتح أمامنا بابا للأمل فى مزيد من المعرفة عن الترجمة إلى اللغة الإيرانية، ولكننى أسأل: وهل ترجموا من اهتماماتهم بأعمال نجيب محفوظ

رواية (أولاد حارتنا)؟

شتا:

لا.. ولن تترجم.. فى ظل الحكم الإسلامى الموجود، لأنه أثناء اللغط الذى دار حول الجائزة، ذُكرت رواية (أولادحارتنا)، وذكرت عملية نزع التقديس عن الدين، وهى أكبر تهمة وجهت إلى الرواية، وقالوا فى ذلك ما لا أريد أن أكرره على مسامعكم، مما لا يليق بعملية النقد الأدبى.

فاطمة موسى:

نعود إلى المائدة ونعطى الكلمة إلى الدكتور سلامة محمد وزميلته لعرض ما لديها عن الترجمة إلى اللغة الإيطالية.

الترجمة إلى الإيطالية

سلامة محمد سلامة:

بدأ الاهتمام بالرواية العربية وترجمتها إلى اللغة الإيطالية منذ منتصف الثمانينيات، وقبلها كان يحظى الشعر والقصة القصيرة والدراسات العربية فى الأدب العربى وغيرها بالاهتمام، فقط زاد الاهتمام بالرواية العربية بعد عام ١٩٨٨ وفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، وبدأت طفرة كبيرة من أعمال الترجمة فيها.

وفى البداية أيضا كانت الترجمات حتى على مستوى الشعر والقصة والدراسات، يغلب عليها الطابع الأكاديمى عند النشر، لكن بعد ذلك اهتمت دور النشر الموجهة إلى القارئ العام والجمهور الكبير، بنشر الأدب العربى عامة، وإن جاء ذلك قبل جائزة نوبل بقليل.

ويقوم بهذه الترجمات فى الغالب أساتذة متخصصون، أو مستعربون ومستشرقون، وهم الذين اضطلعوا فى المقام الأول بترجمة الرواية العربية. وكما قال الزملاء فى أحاديثهم وأشاروا إلى أهمية حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، باعتبارها أهم حدث فتح المجال واسعا أمام أعمال الترجمة ونشاط المترجمين، لا يمكننا أن ننكر الأهداف الأخرى التى تجلت فى هذا الصدد، وكما تقول الدكتورة سيرسارنيللى، بعد استعراضها أهمية «الثلاثية» بالنسبة إلى الأدب العربى، وما قاله النقد فيها، ورؤيتها هى لها، قالت إنها تهدف إلى تقديم وتعريف العالم الغربى بالعالم العربى، ومحاولة حث القارئ الإيطالى على الانشغال ببلد عزيز وغال علينا، وتعنى مصر، بقدر ما هى عزيزة علينا إيطاليا.

وفى المقدمة هى تهدف إلى أن يشترك القارئ الإيطالى العام، بقضايا وفنون وآداب هذا البلد. وكتبت الدكتورة إيزابيلا كامرا دفليتو فى مقدمة لموسوعة مختارات معنا الآن، قالت إنها تضع هدفين لترجمة الأدب العربى، الهدف الأول تقول عنه: إننا أردنا أن نوضح أن الأدب العربى ليس جامدا أو متحجرا، وإنما هو أدب غنى ومتعدد الأغراض والأجناس، والهدف الثانى: أردنا أن نسعد وأن نذكّر الإيطاليين الذين ينظرون إلى العرب على أنهم مهاجرون فقراء، يقفون أمام سفاراتنا فى صفوف، للحصول على تأشيرة دخول، بأنه حتى سنوات قليلة ليست بعيدة، كان بعضهم يأتون إلى بلادنا للسياحة، ولإغداق البقشيش على من يتعاملون معهم.

ويقول أيضا فرانشيسكو ليدجو فى تقديمه ترجمة رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) إنه

يحاول أن يقدم رؤية الآخر لنا: فنكشف جوانب خادعة من حضارتنا الغربية، وندرك أن العلاقة بيننا ليست علاقة بسيطة، وإنما هي علاقة مركبة، وذات عمق، بها من التصادم في المواقف السياسية التي جابه بها الغرب العالم العربي، وهذا كان واضحا بالطبع من اختيارات الأساتذة المستشرقين أو المستعربين، في اهتمامهم بتقديم صورة صادقة وواقعية لعالمنا.

وفي ذلك قامت ترجمة كثير من الأعمال الروائية العربية، ولا يوجد حصر دقيق لها عندي، وربما لدى الدكتورة إيزابيلا حصر واف ومتابعة جيدة لحركة الترجمة. لكن أهم الأعمال التي ترجمت طبعا، وبالضرورة كانت أعمال نجيب محفوظ، فقد ترجمت «الثلاثية» كلها، و (زقاق المدق)، و (أولاد حارتنا)، و (الكرنك)، و (عصر الحب)، و (ميرامار).. وهذه الرواية الأخيرة ترجمتها الدكتورة إيزابيلا، كما ترجمت روايات أخرى لأدباء آخرين منهم غسان كنفاني والطيب صالح وإدوار الخراط وحنا مينه وكثيرون غيرهم.

هذه صورة مبسطة تبين مدى الاهتمام هناك بالرواية العربية، وبالطبع هذه الأعمال يتم نشرها على مستوى عريض، وأعتقد أن الدكتورة إيزابيلا ربما تلقى الضوء على هذه الأعمال في إيطاليا، وحركة الترجمة هناك، والتلقي الإيجابي لهذا النوع من الترجمات الذي أتحدث عنه، وليس الترجمات الأخرى.

أما الصعوبات التي واجهت هؤلاء المترجمين، وكما ذكرت الدكتورة مكارم الغمري، فيبدو أنها واحدة في كل اللغات التي يتم الترجمة إليها، على مستوى المفردات، وكلنا ندرك ذلك، ونستشعر مدى صعوبتها عندما نذكرها. فالحضارة العربية مختلفة عن الحضارة الغربية، وهناك وعي بالاختلاف الثقافي، وهذا الاختلاف الثقافي يصاحبه اختلاف لغوي، فهل يمكن أن نضع في لغة أخرى مفردات تعبر عن حضارة مختلفة دون مراعاة ذلك. وهو ما وضح في وحدات الترجمة مثل التراث وما يضمه، والمفردات الاجتماعية، والعادات والتقاليد وخلافها، وقد واجهني وأنا أقرأ هذه الترجمات عبارات مثل «البسملة» و «الحمدلة»، وسجادة الصلاة، والصلاة نفسها من ركوع وسجود، و «الحوقلة»، و الأعياد والمناسبات الدينية، والتعبيرات الدينية الكثيرة مثل «سبحان من له الدوام»، «اللهم استجب لي»، «رحم الله السلطان وأكرم ابنه»، و التهليل والتكبير الذي يتم في صلاة العيدين، وأشياء أخرى كثيرة، أعتبر أنها تطبيق للجانب النظري الذي تحدثت عنه. وكذلك الأطعمة، فكل كتّابنا في الرواية ذكروا هذه المفردات، وهي انعكاس لواقعنا ولثقافتنا العربية، والأمر في مصر هو نفسه، إذ سنجد في هذه الترجمات يتردد كثيرا تعبيرات مثل الفول المدمس والزيت الحار والملوخية والليمون المخلل والبليلة والخشاف والقطايف وكعك العيد، والمصطلحات التي يستخدمها العوام في لغتهم العامية عن الحشيش مثل «تعميرة نادية» و «منزول».. إلى آخر هذه التعبيرات، وإذا كانت الثقافات الأخرى قد عرفت لغاتها الحشيش، لكنها لم تصفه كما وصفه المصريون بأوصاف خاصة بهم. كذلك الحال عند ذكر الملابس مثل الجبة والقفطان وجلباب النوم وجلباب الخروج، وطاقية النوم والطربوش، وأيضا الأثاث.

والمترجم عندما يقف أمام هذه المفردات، يسعى إلى إيجاد اللفظ المناسب في لغته التي يترجم إليها، سعيا لاختيار اللفظ المناسب الذي لا يكتفي بنقل التعبير المراد، بل كذلك بنقل الدلالات والإيحاءات المحيطة بهذا اللفظ. وهو ما نجده في الألفاظ المكونة للأثاث عند المصريين مثل الطبلية، السماط، الطست، الإبريق، الشلتة، الكنبة، المشربية، الكانون، الكلوب، السبيل للشرب.. وهكذا. وأنا أردت فقط أن أعطي فكرة عن الكلمات التي يستخدمها أدباؤنا في أعمالهم الروائية، والتي تعكس ثقافتنا وحضارتنا، والتي من الممكن أن يواجهها المترجم الأجنبي، و قد ينجح في نقلها إلى القارئ وقد لا ينجح في ذلك. الذي لاشك فيه أن هؤلاء الأساتذة الذين تصدوا لترجمة هذه الأعمال (وأعني بهم المستشرقين والمستعربين، ولا أعني الباقين من المترجمين الذين

يترجمون عن لغات وسيطة، أو ليسوا متخصصين) قدموا بعض الترجمات هى التى تهمنى فى هذا المقام. وعندما أقرأ ترجمة لأعمال محفوظ أو كنفانى، فإن الانطباع الأول الذى أخرج به هو ما يريد أن يرسله لى أو يوصله المؤلف إلى قارئه، هل وصل إلى القارئ الأوروبى عبر هذه الترجمة؟ وهل استطاع المترجم أن ينقل الحضارة الأخرى ويصور البيئة المختلفة فى الألفاظ التى اختارها عند ترجمته هذا العمل أو ذاك؟ هذه هى المشكلات التى تواجه المترجم الأجنبى. لكن هذه المشكلات فى الغالب يجد لها الأساتذة المتخصصون كثيرا من الحلول، حتى إن الإنسان ليعجب كيف أتوا بها فى لغاتهم، ويساعد على هذا الاتصال الحضارى بيننا وبين الثقافة الإيطالية. وكما قال بعضهم فإن الطربوش والجلباب والكلوب أشياء معروفة لدى الإيطالى، كما هى معروفة لدى المصرى، قد تختلف الصوررة وقد تتطابق، لكن هذه العناصر جميعها تساهم فى رسم الشخصيات الروائية وإلقاء الضوء عليها، وفى تصوير البيئة فى الرواية، وفى تقديم العادات والتقاليد وتقريب العلاقات بين الأفراد.. كل هذه العناصر إذا لم تكن مترجمة ترجمة جيدة وأمينة، وتحمل فى طياتها الروح العربية فلن تتصف الترجمة بأنها جيدة. والمتابع لهذه الترجمات يجد أنها تقدم حلولا كبيرة لهذه المشكلات، وتعطى صورة جيدة لهذه الأعمال الروائية المهمة، وأستثنى منها فقط رواية (أولاد حارتنا)، وفيما عدا ذلك جاءت بقية الترجمات على مستوى جيد.

فاطمة موسى

وهل الاستثناء هنا يرجع بسبب أن ترجمة الرواية كانت ترجمة سيئة؟

سلامة محمد سلامة

سوف تتحدث د. إيزابيلا عن هذه الأسباب أفضل منى، لكننى فقط أشير هنا إلى أن هناك من يترجمون لأسباب تجارية أو أسباب غير أدبية، وهؤلاء أنا أستثنيهم من الحديث ولا أشير إلى أعمالهم، فقط أنا أتحدث عن الجادّين من المترجمين، وترجمة (أولاد حارتنا) تمت عن طريق لغة أوروبية أخرى وسيطة، ومترجمها غير معروف لدينا فى الأوساط الأكاديمية، وأنا سألت د. إيزابيلا إذا كان هذا المترجم معروفاً لديها، فقالت هى الأخرى: لا، ونفت معرفتها به. ولذلك أوصى فى آخر كلمتى بضرورة تكريم الأساتذة المترجمين الأجانب ـ وإن كنت لا أحب لفظ الأجنبى، وأفضل لفظ «غير العربى»ـ الذين عكفوا على ترجمة الرواية العربية أو الأدب العربى إلى لغاتهم، وتعريف قراء بلادهم بآدابنا، وكما نكرم الروائيين العرب، أرى من المهم أن نكرم كذلك المترجمين غير العرب.

فاطمة موسى:

هل لدى د. إيزابيلا ما تضيفه إلى ما قالته فى ورقتها التى قدمتها؟

إيزابيلا كامرا دفليتو:

هى فى رأيى ورقة كافية جدا، فقط أضيف تلك الإشارة عن برنامج جديد فى أوروبا، خاص بترجمة الأعمال الأدبية، اسمه «برنامج ذاكرة البحر المتوسط»، هذا البرنامج نحن فى احتياج شديد له، ولعل زميلى المترجم الألمانى الدكتور فان رينيه، الذى ترجم أكثر منى يعرف الكثير عن هذا المشروع. فأنا

ترجمت الكثير بالإيطالية، وهو ترجم فى سويسرا ترجمات أكثر بالألمانية، ويوجد أيضا ريشار چاكمون، الذى ترجم أكثر من رواية فى هذا المشروع. وأريد أن أشير إلى أهمية هذا المشروع بالنسبة إلينا جميعا، وهو ما يتطلب الاهتمام به.

وأريد أن أشير أيضا إلى الترجمة الإيطالية وما يتم فيها، فنحن نهتم الآن بالأسلوب الإيطالى دفعا لتطويره وإجادته، ولا نريد الترجمة الأكاديمية التى قد تبدو فى نظر بعضهم ترجمة جافة وغير قريبة من الناس الذين هم عموم القراء، ولذلك نعمل كثيرا على الأسلوب الإيطالى، وهو عمل الأدباء، فنحن نكتب الرواية المترجمة أكثر من مرة، حتى يستطيع القارئ الإيطالى أن يفهمها ويتجاوب معها بحيث تصبح الرواية المترجمة واحدة من الأعمال الجيدة فى لغتنا، كما هى جيدة فى لغتكم. وهذا ما يقوم به فعلا المترجمون فى الحركة الجديدة للترجمة فى إيطاليا.

فاطمة موسى:

هذه نقطة مهمة جدا، وشكرا للدكتورة إيزابيلا. ويمكننا الآن أن ننتقل إلى عدد آخر من المترجمين لنستمع إلى تجربتهم فى الترجمة، وأعطى الكلمة للدكتور محمد مصطفى بدوى، وهو غنى عن التعريف، وهو أحد المختصين فى اللغة الإنجليزية، وأصبح أستاذا للأدب العربى بجامعة أكسفورد، وله ترجمات وبحوث كثيرة فى الأدب العربى. وأذكر أن أول رواية ترجمها كانت رواية يحيى حقى الشهيرة (قنديل أم هاشم).

تجارب خاصة

محمد مصطفى بدوى:

فى الواقع أنا ترجمت رواية (قنديل أم هاشم) قبل أن أذهب إلى إنجلترا، كنت وقتها فى جامعة الإسكندرية. ومشكلة هذه الرواية هى المشكلة التى تطرأ فى معظم الترجمات الأدبية من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية، والأمر لا يقتصر فقط على الإنجليزية، وإنما يمتد إلى اللغات الأجنبية الأخرى، التى تنتمى إلى حضارة مختلفة. وأولى هذه المشاكل هى عنوان الرواية «قنديل أم هاشم»، وهو عنوان موفق وجميل بالنسبة إلى القارئ العربى والمصرى من خلال إيحاءاته العذبة الدينية والروحية والحضارية، لكن هذه الإيحاءات اكتشفت أنها لا تعنى شيئا كثيرا للقارئ، أو لبعض القراء غير العرب وأحيانا غير المصريين. وفى حديث دار بينى وبين أستاذ سعودى، اعترف لى بأن هذا العنوان لم يعن له شيئا، وإنما بدأ يعنى شيئا بعد وصوله فى القراءة إلى منتصف الرواية، وهذه أول خسارة مبدئية، فى العنوان. وطبعا لو قصرت العنوان على «أم هاشم» فقط، فهذا كلام فارغ، ولن يعنى شيئا، وكذلك لو قلت «هاشم» فقط؛ إذ لن يدرك أحد من قراء الإنجليزية معنى أو دلالة «أم هاشم»، فقط قد يعرف أن هذا العنوان هو اسم علم، أما الدلالة الروحية التى تصل إلينا من مجرد العنوان، فلن تصل إليه، ولن يدركها، والأمر ليس خاصا بيحيى حقى فقط، وإنما عن طريق غيره من الكتاب المصريين مثل توفيق الحكيم. فأم هاشم هى السيدة زينب، والقنديل يعنى رموزا حضارية، تكاد تكون لها المغزى الأسطورى نفسه، فى الحضارات الأخرى، هذه الرموز تفقد الكثير عند الترجمة. فماذا يصنع المترجم حيالها؟.. هو يحاول أن يجد بعض هذه الإيحاءات فى كلمة تقابل المعنى الأصلى. وبعد بحث شديد ومتعب قررت أن أستخدم كلمة Senate.. وطبعا بالنسبة إلى القارئ المتخصص لا يوجد معنى لهذه الكلمة فى

الإسلام، وإن كان فى الواقع يوجد لها معنى، والسيد البدوى هو أقرب الأشخاص إلى هذا المعنى، وهذه الكلمة ليست هى المقابل الدقيق التام، وإنما تدل على جزء من المعنى، ولذلك أنا فضلت أن أستخدم Senate Land، عن «قنديل أم هاشم». وهذا مثل صغير جدا للفروقات التى تظهر بين اللغات، ليس فقط الفروقات الحضارية، بل لصعوبات الأدب، لأن لغة الأدب هى اللغة التى تعتمد فى معظم الأحيان على الشحنة العاطفية الحضارية فى اللغة.

روجر آلن:

بالنسبة إلى العناوين هناك عدة إشكالات ومصاعب، أقف منها عند عنوان رواية (قصر الشوق)، وكل قراء نجيب محفوظ بدأوا قراءة «الثلاثية» من هذه الرواية، نظرا لما يوحيه العنوان من بعض الأفكار الجنسية. وأنا ترجمت عدة مؤلفات روائية لأدباء مصريين وغيرهم من العرب، لنجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وإبراهيم الكونى وجبرا إبراهيم جبرا، ومن المفيد هنا الإشارة إلى بعض الإشكالات فى عمل الترجمة، كما أراها من الخارج. وأنا أستعمل بعض النظريات فى الترجمة، لأننى أدرسها مواد للترجمة. هناك أولاً داخل البيئة الأصلية، مثلا يوجد اختيار النصوص المناسبة للترجمة، وهذه طبعا مسؤولية المترجم، والآن يوجد تغير فى هذا الميدان، وفى مسؤولية المترجم، ولكن بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، أصبحت هناك قائمة بالعناوين التى يتم ترجمتها عند الناشر وليس عند المترجم، والمطبعة هى التى تختار النصوص المختارة للترجمة، وعلى قائمة هذه العناوين كانت (الحرافيش)، وأيضا ضرورة النظر إلى البيئة الثانية التى يتم الترجمة إلى لغتها نظريا وعمليا، وهى البيئة المتوسطية، وهذه الإشكالية الخاصة باستقبال النصوص الأجنبية، سأشير إليها فيما بعد، لكن فى البيئة المتوسطية عملت الترجمة على جمع كل العناصر الفنية والعملية المتعلقة بها، أعنى بفن الترجمة، سواء من عدم توافر المترجمين فى أكثر البلدان الأوروبية وحتى الأمريكية.

والمترجم ليس أكثر الوقت محترفا فى عمله، إذ عنده مسؤوليات أخرى، والآن ـ الحمد لله ـ هناك جيل جديد من المترجمين المحترفين، فأنا أترجم فى أوقات فراغى، بدافع حبى للرواية العربية، وليس كعمل المحترفين، لكن البيئة الثانية عملت الكثير عند استقبال النصوص المترجمة.

وهناك لسوء الحظ عدة مشاكل تتعلق ببعض الأعمال المترجمة، وهى مشاكل عملية جدا، من أهمها فى رأيى التسويق. فهناك فى إنجلترا، وأوروبا، وأيضا فى أمريكا، توجد سيطرة لعدة مكتبات على بيع الكتب، وهم يخربون فى الوقت نفسه فرصة المكتبات المتخصصة الصغيرة فى هذا العمل، إذ أقفلت عدة مكتبات صغيرة متخصصة فى التراث الأدبى الأجنبى فى منطقة ما، بسبب هجوم المكتبات الكبرى التى استولت على نشر وبيع الكتب فى كل الفروع.

وبالنسبة إلى رواية (الحرافيش) ـ مثلا ـ عندنا فى تسويق ونشر ترجمة النصوص، تتم على أساس أن المواد معروفة ومعلومة، وهذا أمر عادى وطبيعى، ويمكن القول هنا بالنسبة إلى تراث نجيب محفوظ، إنه استقبلت «ثلاثية» محفوظ فى أمريكا لأنها شئ معروف، وإن كان المكان والبيئة مختلفين تماما، لكن من المعروف لدى القراء أن هذه «الثلاثية» تحكى حكاية معروفة، وهو ما يحدث أيضا بالنسبة إلى القراء فى أوروبا، الذين يحرصون على معرفة الأعمال المترجمة إلى لغاتهم قبل شرائها.

فاطمة موسى:

وما حكمك على ترجمة رواية (بين القصرين) مثلا؟

روجر آلن:

أنا لست مترجمها، وهناك عدة صعوبات تتعلق بالمستويات الحوارية، ولكن المقياس هنا: هل هو الجديد والتجريبى، أم أى شىء آخر؟ وهذا من أصعب العناصر، فإذا كان المقياس هو التجريبى داخل البيئة الأصلية، فهناك عدة مشاكل بالنسبة إلى البيئة المضيفة التى تستقبل هذا العمل فى لغتها، وأنا لم أترجم رواية منذ عدة سنوات، ولكن بيئة الاستقبال تغيرت بشكل ملحوظ لأسباب عملية وفنية كذلك. وإذا طلب من أحد أن يدلى برأيه عن أحسن رواية تمت ترجمتها إلى الإنجليزية، فأنا أقول إنها رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف، فهذه أفضل ترجمة فى نظرى. وهناك حكاية قصيرة أود أن أقولها بالنسبة إلى النصوص المترجمة من روايات نجيب محفوظ، فهناك فرق بين النصوص المترجمة قبل حصوله على نوبل، والنصوص المترجمة بعد نوبل. وأيضا يتجلى هذا الفرق فى مستوى الترجمة ذاتها. فأنا ترجمت رواية (السمان والخريف)، وأرسلت النص المترجم إلى الناشر عام ١٩٧٢، لكنه نشر فى عام ١٩٨٥، ودون أى مراجعة، فقد أرسلت النص فى صيغته المتوسطة، ولكن لم تكن لى أية فرصة لمراجعة النص قبل النشر، والمؤكد أن مراجعتى لبعض النصوص المترجمة لروايات نجيب محفوظ بعد فوزه بجائزة نوبل، أوضحت لى أن مستوى الترجمة منخفض جدا، لكننا لا نجد أية فرصة أمام تحكم الناشرين، لسوء الحظ.

محمد مصطفى بدوى:

إن المناقشة تحولت إلى تقييم التراجم، وأى ترجمة أفضل من الترجمة الأخرى. وأنا، من واقع تجربتى المباشرة، أرى أن الترجمات التى قوبلت بشىء من التقدير، وبقدر من الحماس، هى الترجمات التى لم يقم بها الأكاديميون، وإنما الترجمات التى قام بها الأدباء، وبالتالى الأجانب أنفسهم هم روائيون، ولهم تجربة فى الرواية، وأعتقد أن الغرض الأساسى من ترجمة تراثنا إلى اللغات الأجنبية هو تمكين القارئ الأجنبى من قراءته، من حيث هو أدب، وهذا لا يحدث عادة ودائما، حتى تكون الترجمة مجرد ترجمة أكاديمية. ومثلا رباعيات عمر الخيام قد أصبحت من الكلاسيكيات، ولا يمكن لأى أديب إنجليزى أو دارس أدب أن يتجاهلها كلية، ومع ذلك فإن ترجمتها ليست ترجمة أكاديمية دقيقة بكل معنى الدقة، وكذلك الترجمة التى قامت بها فرانسيس ياربت لرواية إدوار الخراط المعروفة (ترابها زعفران) هى ترجمة رائعة، بحيث إن إحدى الكاتبات الأديبات الإنجليزيات، وهى دوريس ليسنك، وهى كاتبة كبيرة، اختارتها كأحسن رواية قرأتها هذا العام ١٩٩٨، لماذا حدث هذا؟.. أنا أعرف فرانسيس ياربت، وهى تلميذتى السابقة، وترجمتها لهذه الرواية نجحت ليس لكونها أخصائية أو أكاديمية، وإنما نجحت لكونها روائية بالفعل. وأعتقد أن الحل لهذه المشكلة هو أن يقوم المترجم الأكاديمى بترجمة العمل الأدبى، إن لم يتمكن الأديب الغربى من ذلك، بسبب عدم التمكن من اللغة العربية أو لأى سبب آخر، وفى هذه الحال يقدم المترجم الأكاديمى الترجمة الدقيقة، وبعد ذلك تعرض هذه الترجمة على أديب من المتكلمين باللغة ومن أبنائها وله حس أدبى، يقوم بمراجعة هذه الترجمة، أو يجلس مع المترجم جلسات عمل، حتى تأتى الترجمة أدبية وجيدة. وهذا طبعا يؤكد كلام محمد فريد أبو حديد الذى ذكرته فى البداية الدكتورة مكارم الغمرى، وهو كلام حقيقى. ولا أنكر هنا أهمية دور الترجمة الأكاديمية، فهى طبعا لها دورها وهو دور مهم، ولا سيما من الجانب التعليمى، لكن ليس لها الأهمية نفسها

فى نقل الثقافة بشكل حى وواع إلى اللغة الأخرى.

فاطمة موسى

كلنا طبعا متفقون على ضرورة توافر الحس الأدبى عند المترجم، وعدم اقتصار الموضوع على البعد الأكاديمى فقط، ولكن للأسف الشديد أحيانا ينتفى هذا الحس الأدبى، حتى عند المترجم الأجنبى، وكثير منهم لا يتمتعون به فى لغتهم. وقبل أن ننتقل إلى مشاكل الترجمة فى لغة أخرى، أعطى الكلمة للدكتورة نوال السعداوى، لتدلى بتعليقها، بصفتها كاتبة ومبدعة، ولديها كتب كثيرة مترجمة إلى أكثر من لغة، وهى أكثر الروائيات ترجمة إلى اللغات الأجنبية.

نوال السعداوى:

لقد حرصت على حضور هذه المائدة المستديرة لعدة أسباب، فأنا لدى أكثر من اثنين وعشرين كتابا، تم ترجمتها إلى أكثر من ثمانٍ وعشرين لغة، لكنّ فى الإنجليزية فقط اثنين وعشرين كتابا، منهم إحدى عشرة رواية، وأسأل من يترجم من، لأنه فى الأنظمة العربية ـ وهذا أمر مهم جداً الإشارة إليه ـ كانت مسؤولية الترجمة فى أيدى المترجم، وأضرب المثل بالمترجم المعروف ديفيد جونسون ديفيز، الذى كان مسيطراً على المنطقة العربية، وأنا لا أستطيع أن أترجم إلى اللغات الأخرى بصفتى مؤلفة عربية، إلا من خلال هذا المترجم، لأنه المسؤول عن ذلك، وإذا لم يرض هو عن كاتب أو كاتبة، فهو لا يترجم له أو لها، وأذكر أن الكاتب الدكتور شريف حتاتة ـ زوجى ـ كانت لديه رواية اسمها (العين ذات الجفن المعدنى)، وكان المستعرب جيمس كارى هو المسؤول عن الترجمة، وهو فى عرف المترجمين مجرد «بقال»، كما يحلو لبعضهم أن يصفه، أما ديفيد جونسون فكان الأدباء المصريون يتملقونه من أجل أن يترجم لهم أعمالهم، وهو ما رفضته واعتبرته شيئا غريبا، بل شاجرت معه، انطلاقا من ضرورة أن يتحلى الأديب بالكرامة الواجبة؛ فالمترجم هو الذى يجب أن يسعى إلى الأديب وليس العكس، فهو الذى يجب أن يأتى إلىّ، ولا أذهب أنا إليه.

وكان فى البداية المترجم هو الذى يختار النص الذى يترجمه، وهو الذى يرسله، ويتفاوض عليه بشأنه مع صاحب الكتاب ومع الناشر. الآن حل مكان المترجم الحكومات، وهى أيضا لها اختيارها، وعندما تكون غاضبة على المؤلف لا تعطيه شيئا، والحقيقة أنا أفلتُ من المترجم البقال، ومن الحكومات معا، لأن الله رزقنى بزوجى الدكتور شريف حتاتة، الذى ترجم لى أول كتاب عام ١٩٨٠، وهو رواية (امرأة عند نقطة الصفر)، ومن بعدها بدأت تتوالى ترجمات أعمالى، ويبدو أن الإفلات من قبضة المترجمين، جعلهم يغتاظون منى، فبدأ ديفيد جونسون يهاجمنى بضراوة، وكذلك المترجمون فى ألمانيا، رغم أننى ترجمت بعض أعمالى عبر المهتمات بـ «النسوية» فى ألمانيا، وفوجئ الجميع بأن أعمالى مترجمة ومنشورة فى عدة لغات، خارج قبضة أيديهم، وهذه مأساة نحن فيها. وأحكى لكم حكاية غريبة وهى أن إحدى دور النشر فى نيويورك اتفقت معى على ترجمة ونشر (أوراق من حياتى)، وقلت: لا يمكن أن أطلب من شريف حتاتة أن يترجمها هى الأخرى، بل أطلب من مترجمين آخرين، وبالفعل اخترت د. وليم هيتشنون، الذى ترجم من قبل «ثلاثية» نجيب محفوظ، ورشحته لترجمة من مذكراتى، واشترطت على الناشر هذا المترجم وفرضته عليه، وهو ما نص عليه العقد، ويكفى أن هذا المترجم من البراعة أنه هو الذى ترجم «ثلاثية» محفوظ، فمن هو أحسن أو أفضل منه، ولكن دار النشر أرسلوا إلىّ نسخة مما ترجمه هذا المترجم، حوالى مائة صفحة مما ترجمه، بعد ما دفعوا له كل أتعابه المقررة، لكن ما قرأته من هذه الترجمة رفضته تماما، واكتشفت أننى أسأت الاختيار، وهذا مأزق كبير يقع فيه الكاتب

أو الأديب، عندما يقع فى قبضة مترجم غير عليم، وهو ما اضطرنى إلى فك العقد معه، رغم أنه حصل على كل أتعابه، وإذا كانت هذه المشكلة استطعت أن أحلها، فكيف بالأدباء الشبان أن يحلوها، وأن يخرجوا من هذا الحصار.

فاطمة موسى:

هذه مشكلتك لأنك تعاملت مع «البقالين» وليس مع المترجمين الجادين! وهذه المشكلة من توصيات هذه المائدة المستديرة، فقد أثارت د. نوال السعداوى فى حديثها موضوعا مهما جدا، وعلينا أن نبحثه، وأن نحدد نوعية المترجم وظروف الترجمة. طبعا د. نوال محظوظة لأن المهتمات بالقضايا النسوية ترجمن لها أعمالها، للتوافق فى القضايا التى تشغلهن، وهى بذلك لا تستطيع أن تشكو من تجاهل المترجمين، كما الحال مع شكوى غيرها من الكتاب والأدباء، لكنها تطرح مشكلة أخرى لا تقل أهمية وهى كيفية الحكم على المترجم، ومن الذى يعهد إليه بالترجمة. والكلام الذى ذكرته عن ديفيد جونسون ديفيز، لأنه كان المسؤول عن تسويق الترجمات، وكان يختار الكتاب الذى هو مقتنع به، ولم يكن تسويقه جيداً. وأتذكر أنه كان يطالب وزارة الثقافة هنا فى مصر بشراء خمسمائة نسخة من كل كتاب يترجمه لأى كاتب أوأديب مصرى، وغيرها من المشاكل الكثيرة، التى كانت مشاكل سابقة على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل. أما الآن، فقد أصبح هناك طلب كبير على ترجمة الأدب العربى، وإن كان الموقف عشوائيا، والمفروض أن نحدد له خارطة، نفهم منها ما هو موجود، وما هو مطلوب، وما الذى يمكننا أن نعمله، وأنا هنا لا أستطيع أن أوجه اللوم إلى الدولة كلها، لأن الدولة تضم أجهزة كثيرة، لكن من الممكن أن نحدد وزارة الثقافة، ولابد من وجود ناشر فدائى، يمتلك الشجاعة على الدخول فى مشاكل الترجمة وإيجاد حلول لها. ولعل مشروع «ذاكرة البحر المتوسط» يمثل حلا فى هذا الإطار، ونحن لحسن الحظ دولة عربية ومتوسطية، ربما نستفيد من هذا المشروع فى ترجمة أدبنا إلى اللغات الأوروبية. كل هذه الأشياء والمشاكل لا نستطيع أن نقول فيها الكلمة الفصل الآن، لكنها موضوعات مطروحة على الساحة، وعلينا أن نناقشها باستفاضة، وأن نضعها بوصفها توصيات، وأن نناقشها فى جدول أعمال لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة.

والآن نعود إلى أعمال المائدة المستديرة، وأمامنا أكثر من لغة، سيتم تغطيتها. وإذا كانت اللغة الإنجليزية ستأخذ الكثير من الأخذ والرد، فسوف نبدأ باللغات الأخرى، على أن يلتزم الزملاء والزميلات بالوقت المحدد، ونبدأ باللغة الألمانية، وأعطى الكلمة للدكتور مصطفى ماهر.

الترجمة إلى الألمانية

مصطفى ماهر:

كان من المفروض أن يتحدث فى البداية المستشرق الألمانى هارتموت فاندريش. وأن أترك له الساحة ليقول هو الكلام المهم، واسمحوا لى قبله أن أقول بعض الكلام غير المهم، فى إشارات موجزة، وأول شئ أقوله هو الاهتمام بالأدب العربى الحديث، وترجمته إلى اللغات الألمانية، وهو الاهتمام الذى بدأ متأخراً جدا. إذ اقتصر الاهتمام فى البداية على ترجمة النصوص ذات الطابع الدينى، ثم بدأ الاهتمام بعد ذلك بالتراث، وفى وقت متأخر جاء الاهتمام بالأدب العربى الحديث. ولا أعرف إذا كانت البدايات موفقة أم لا، لكن أول حاجة

ترجموها كانت لجورجى زيدان، وبعدها ظلوا سنوات طويلة دون أن يترجموا شيئا. ثم بدأ الاهتمام بالعالم العربى فى صورته الحديثة، ويبدو أن هذا الاهتمام أخذ الطابع السياسى، أو الدافع الاقتصادى، وهو ما جعلهم يهتمون بالموضوع. ولذلك، نجد أن ما ترجم من اللغة العربية إلى اللغة الألمانية قليل جدا. وفى هذا السبيل ترجمت الجزئين الثانى والثالث من (الأيام) لطه حسين.

فاطمة موسى:

وما الذى حدث للجزء الأول؟

مصطفى ماهر:

الجزء الأول ترجمته منذ سنوات مستعربة ألمانية اسمها ماريانا لابارس، وكان متوفراً فى المكتبات منذ فترة بعيدة، وقبل أن أشرع فى ترجمة الجزئين الباقيين، ولكن الحديث عن الترجمة كما يبدو لى لا يبدأ من التصنيف، لأنه من المفروض عند الحديث عن الترجمة، أن نبحث فى العلم الذى يدرسها، وعلم الترجمة يدرس ما هو كائن، لا ما ينبغى أن يكون، والتطبيق يقتصر على نوع بعينه، وغالبية الترجمة بين اللغات بدأت بترجمة الكتب المقدسة، ومنذ هذه البداية ونحن لدينا تصور دائم بأننا نريد كلمة مقابل كلمة، وماعدا ذلك ليس بترجمة، ويبدو أن هذا هو ما كان معروفا عن موضوع الترجمة، وكتبت فى هذا الموضوع كثيراً.

وما طرحته إحدى الأديبات فى حديثها، وطلبها أن تتم ترجمة أعمالها إلى اللغات الأجنبية، فهذا أمر غريب حقا، لأن الموضوع يختلف عما يظنه الأديب صاحب الكتاب، وكما قلت سابقا فى مؤتمرات أخرى، فعندما تتم ترجمة أى عمل إلى لغة أجنبية، فهو ينفصل عن لغته الأصلية تماما، ويصبح نجيب محفوظ ـ مثلا ـ لا يعرف شيئا عن هذا الكتاب، سواء كان مكتوبا باللغة الإنجليزية أو باللغة الأردية، لا يعرف شيئا عنه، ويبدأون هم فى استيعابه والحديث عنه والكلام فيه، ويعملون فى الكتاب ما بدا لهم صالحا لتقريبه إلى قرائهم. واستخدمت فى هذا الصدد تعبيراً عن هذه الظاهرة مصطلح «التفاعل الترجمى». فالمترجم، خصوصا مترجم النصوص الأدبية، هو أديب لا يتحدث عن نص، إنما هو يكتب نصا من أوله إلى آخره، فهو يكتب نصا على نص، ولابد أن يعى متاهات النص الذى يقدمه، وأن يستمع إلى وجهات نظر الكتاب والنقاد وأهل الفكر وأصحاب دور النشر والمكتبات، فإذا لم يجدوا فى ترجمة هذا الكتاب ما يجيب عن أسئلتهم، يعيدون ترجمته مرة ثانية، وثالثة، ورابعة، وربما خامسة، حتى يصلوا إلى الحل الدقيق لهذه الترجمة، أو يرون أنها بلا قيمة أصلا بالنسبة إليهم، فيتركونها ويكفون عن المواصلة. والجزء الخاص بدقة الترجمة، وأن تشابه اللفظة لغتها الأصلية، هو جزء ثانوى تماما، كما يلاحظ كل الدارسين لعلم الترجمة. فعندما ترجمت رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ، استوقفنى لفظ «الفريكيكو» وعندما سألت محفوظ عما هو الفريكيكو، قال إنه لا يعرف فقد أعجبته الكلمة فكتبها. وكل منا لا يعرف ما هو الفريكيكو، لكننا جميعا نقولها.

فاطمة موسى:

وأنا لذلك لم أترجمها.. وتركتها كما هى، وتعاملت معها على أنها اسم علم.

مصطفى ماهر:

وهكذا أشياء من هذا القبيل. ولذلك، فأنا أقول وحتى النصوص التى ترجمناها من لغات أجنبية إلى اللغة العربية، مثل نصوص هيرمان هسه، وتوماس مان.. وغيرها.. لم يعرف أحد عن هذه الترجمات شيئا، ولا يفيده هذا أيضا، فهذه الترجمة تخص القارئ باللغة التى تم الترجمة إليها، فالمترجم يسعى إلى تقديم العبارة التى يفهمها القارئ فى النص المترجم، فالمهم أن يستوعب القارئ النص الذى تقدمه إليه الترجمة، وأن يكون نصا أدبيا وليس أكاديميا جافا، لا يمتلئ بالمقدمات والشروح، وهو ما حدث فى ترجمات كثيرة للمسرح، فقد جاءت ترجمات دقيقة، لكنها لم توفق عند تقديمها على المسرح، فى حين عندما عدّلها الأدباء وسهلوها ومصروها استوعبها الناس، واستطاعوا تقديمها على المسرح، ولم تظل محدودة فى هذا الأفق الضيق. وإذا كنا ننتظر دوراً من الحكومات ووزارات الثقافة العربية فى هذا الصدد، فلابد أن يكون ذلك بالشكل الذى يسهل تقديم النصوص المترجمة إلى عامة الناس، ولا يحصرها فى الإطار الأكاديمى.

والحديث عن التداخل الثقافى فى إطار البحر المتوسط أمر جيد، لأنه يؤدى إلى التقارب بين شعوب هذه المنطقة، ويجب تشجيع المترجمين هناك على ترجمة الأدب العربى، وإن كنت أرى إمكانات النشر عندهم ليست كبيرة، كما أن قاعدة القراء ليست متسعة، والأمر يحتاج إلى بذل مزيد من الجهد من قبل السفارات والمكاتب الثقافية، لخلق قاعدة من جماهير القراء للأدب العربى فى هذه المناطق، التى تجذب القارئ الأجنبى على شراء كتاب أو رواية عربية أو ديوان شعر عربى لم يسمع عنه من قبل.

هربرت فيندريتش:

لم أعد كلاما لهذه المائدة المستديرة من قبل، لكننى سأكتفى بالإشارة إلى بعض المشكلات فى مجال الترجمة. وأنا شخصيا أحب الترجمة، وأقضى وقتى فى ترجمة الأدب العربى إلى الألمانية. ومشكلات الترجمة لها مستوياتها، وأولى هذه المشكلات فى الاختيار، وأنا لا أفصل هذه المشكلة عن غيرها، وأعنى هنا النظر إلى أدب البلد الأصلى، وكذلك البلد الآخر المستقبل للترجمة، ثم مشكلة العلاقة بين المترجم والكتاب وكل أديب يأمل فى ترجمة عمله إلى اللغات الأخرى، ثم مشكلة العلاقة بين المترجم ودار النشر، ومشكلة المقابل المادى، وهى مشكلة صعبة، لأنه من الأصل لا يوجد مترجم يعيش من الترجمة الأدبية التى يعمل فيها. والمترجم لا يترجم فقط فى الأدب، بل يترجم الأعمال الدينية أيضا، والمقابل المادى فيها أكبر بالطبع. وأنا أعمل فى وظيفة التدريس فى جامعة الهندسة فى جامعة زيوريخ، ومنها أعيش. أيضا هناك مشكلات أخرى تتعلق بأسلوب الترجمة، وكيفية اختيار الأسلوب المناسب للعمل الأدبى العربى الذى تتم ترجمته. فأنا مثلا إذا ترجمت رواية (اللجنة) للكاتب صنع الله إبراهيم إلى اللغة الألمانية، فأنا لا أنقل أسلوب صنع الله إبراهيم إلى الألمانية، ولكن أسلوبه يصبح أسلوبا جديداً، يصلح أن يخاطب القارئ الألمانى. وهناك أيضا مشكلة المصطلحات والكلمات الكثيرة والأوصاف والتعبيرات غير الموجودة فى المنطقة الألمانية، هذا بالإضافة إلى المشاكل الأخرى المتعلقة بالعلاقات مع الجامعات، وهى من المشاكل الصعبة؛ لأن الجامعات فى ألمانيا لا تهتم بالترجمة، وتترك هذا الاهتمام لجامعة الترجمة المعروفة، وهناك يدرسون نظرية الترجمة والتقنيات الخاصة بها، وهم يكتفون بتدريس عملية الترجمة، لكن لا يمارسونها، وكانت النتيجة عدم وجود فريق من المترجمين الشباب.

فاطمة موسى:
هذه حلقة بحث نرجو أن تكون مقدمة لمزيد من الحلقات وطرح الموضوعات المتعلقة بالترجمة ومشاكلها، وهذه هى المرة الأولى التى تجتمع فيها ويتحدث المتخصصون فى اللغات المختلفة، ولا أعرف مناسبة أخرى تجمع فيها كل هذا العدد من المترجمين لبحث هذه المشاكل، وأرجو أن يكون هذا اللقاء بداية لمزيد من اللقاءات فى الفترة القادمة. والآن ننتقل إلى أصحاب اللغة الإسبانية.

الترجمة إلى الإسبانية

محمود السيد:
سأحاول أن أتوخى الإيجاز والاختصار بقدر المستطاع، وسأحذف من المقدمة الترجمات العربية فى إسبانيا، لأنه من المعروف أن التراث العربى الذى ترجم إلى اللغة الإسبانية، ربما يفوق ما ترجم فى بقية بلدان أوروبا، وربما فى العالم كله. وكلنا يعلم أن الترجمة ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادى. وهى الفترة التى شهدت بدايات الترجمة، وكانت بدايات ضعيفة، اقتصرت فيها الترجمة على أشياء صغيرة. ولكن الحركة الأكيدة التى تمثلت فى الترجمات الواسعة، بدأت فى القرن الثالث عشر، على يد مدرسة ألفونسو العاشر، وهى مدرسة طليطلة للترجمة التى ترجمت فيها كثير من الكتب، سواء العربية أصلاً، أو التى ترجمت من لغات شرقية أخرى إلى اللغة العربية، ومنها إلى اللغة الأوروبية، وأعيدت فى هذه الفترة ترجمة التراث الأوروبى المفقود، اليونانى اللاتينى، من العربية مرة أخرى، إلى اللغات الأوروبية، عبر اللغة الإسبانية، وبه استعادت أوروبا تراثها القديم الضائع. وإذا كنا سنتحدث عن الترجمات بصفة عامة، فهناك شئ كبير تم فى الترجمة من العربية إلى الإسبانية، سواء ترجمة الأعمال الدينية أو الصوفية، أو ترجمة كتب الأدب، والشعر، وهى الترجمات التى لها تأثيرات ممتدة فى الشعر والأدب الإسبانى بصفة عامة. ومن الممكن أن نلاحظها على طول نتاج الأدب الإسبانى حتى الآن، سواء فى مجال إطار تبادل التأثير فى الفكر والفلسفة، أو فى إطار الإبداع الأدبى.

وحديثى عن الترجمة إلى الإسبانية، ينصب فى الأساس على نجيب محفوظ، وترجمة روايته الكبيرة (أولاد حارتنا). والمعروف أن نجيب محفوظ ترجمت له أعمال إلى الإسبانية قبل حصوله على الجائزة، وأيضا بعد حصوله عليها. وهذه الرواية تحديدا نشرت عام ١٩٥٩ فى طبعة أولى لها، وبعد حصول محفوظ على الجائزة، نشرت الرواية مرة أخرى فى طبعة ثانية، وفى ترجمة جديدة، تمت مباشرة من العربية إلى الإسبانية، ودون أية لغة وسيطة. وهذا واضح جدا، لأن الذين ترجموها من المستعربين أو المشتغلين بالدراسات العربية فى إسبانيا، وإن كانوا ليسوا من الشخصيات المعروفة فى هذا الحقل الدراسى، وليسوا من الثقات الذين يدرسون الأدب العربى ويشتغلون على الدراسات العربية، لكنهم من العاملين فى هذا المجال.

وفى ترجمة هذه الرواية (أولاد حارتنا) لا أريد أن أركز على الصور الأدبية، ولا على الأسلوب، لأن هذه الأمور الخاصة بمشاكل الترجمة لا تنقسم، وإن كانت تتصاعد أو تتضاءل لصعوبتها، تبعا للجنس الأدبى الذى يترجم منه، سواء كان الشعر أو المسرح أو الرواية.. لكن مشاكل الترجمة بصفة عامة لا تنقسم، لأن الترجمة ليست إلا نقل بنية إلى بنية أخرى. وهذا الحديث أشار إليه المتحدثون فى كلامهم السابق، ووقفوا عنده طويلا. لكننى سأقصر حديثى هنا على شئ واحد، وهو ترجمة الأعلام. ولا أعتقد أنها مغالطة، لكننا

تعلمنا فى الترجمة، وكذلك علّمنا فى الترجمة، أن أسماء الأعلام لا تترجم، وهذا بطبيعة الحال ليس حكما مطلقا، ولا سيما فى مجال رواية (أولاد حارتنا)، نظراً للمرجعية الدينية التى ترتكز عليها الأسماء فى هذا العمل الأدبى. ولا أخوض هنا فى مسألة القداسة، وما إذا كان هذا العمل قد أساء للقداسة، أم لا، لكننى أقف أمام هذا العمل وأقرأه على أساس أنه عمل أدبى فقط، دون الرجوع إلى السياقات الدينية التى تحكم بالقداسة من عدمها على هذا العمل، كما أن حكمى عليه ليس حكما على العناصر الخارجية للعمل الأدبى، وإنما أحكم عليه من خلال عناصره الداخلية، وعبر نسيجه وبنيته.

ومن هنا نلاحظ أن نجيب محفوظ فى كل أعماله الأدبية السابقة جميعها، وبلا استثناء، يولى اهتماما كبيراً لمسألة اختيار الأسماء، ولهذا الاختيار وظيفة محددة ودلالة، وهذه الوظيفة بالذات تبلغ أعلى درجة من الأهمية فى رواية (أولاد حارتنا)، ولا تتعلق هذه الأهمية فقط بأسماء الأشخاص، لكنها تتعلق أيضا بأسماء الأماكن، وما تثيره من إيحاءات فى نفوسنا نحن قراء العربية، ولا سيما أهل الشرق.

وللوهلة الأولى نلاحظ أن نجيب محفوظ كان دقيقا فى رسم الحارة، ودقته فى رسم الحارة المتتبعة. فالذى يتتبع شارع المعز لدين الله فى قلب القاهرة الإسلامية، ويقف عند تفصيلاته، والحوارى الخارجة منه والداخلة إليه، مثل حارة اليهود، وحارة النصارى.. يرى، فى هذه الدقة المتناهية فى اختيار المكان، ما يساعد على رسم الصورة المتخيلة فى ذهن القارئ، كذلك وبالدقة نفسها اختار نجيب محفوظ أسماء الشخصيات، وهو ما جعل منها جزءاً لا يتجزأ من معنى الرواية، وأى تحريف فى وصفها يؤدى إلى الإخلال بنسبة كبيرة من مضمون الرواية، إن لم يكن مضمونها كله.

وأنا هنا أتحدث عن ترجمة هذه الرواية، سواء كانت فى نصها الإسبانى أو الإنجليزى أو الفرنسى.. وهى تحمل رسالة للقارئ الأجنبى، لكنها لا تقول كل شئ. الذى أقصده هنا أنه حتى نجيب محفوظ لم يقصر اهتمامه على مجرد اختيار الأسماء، وتأملها والوقوف على إيحاءاتها، لكنه اهتم أيضا كثيرا بتوزيع هذه الأسماء بين فصول الرواية.

وجاء اختيار نجيب محفوظ للأسماء على ثلاثة مستويات: المستوى الأول هو مستوى أسماء الأبطال الرئيسيين فى العمل فى الفصول الخمسة. سواء كان أدهم أو رفاعة أو جبل أو قاسم أو عرفة. وبعد ذلك اهتم اهتماما آخر بالأسماء والشخصيات الرئيسية على مستوى كل فصل من هذه الفصول الخمسة. ثم وضع إلى جانب ذلك أسماء عامية، تعتمد إيحاءاتها على الصوت فى نطقها.

هذه هى المحاور الثلاثة التى اختار على أساسها نجيب محفوظ أسماء الشخصيات فى روايته (أولاد حارتنا). فنجد فى اسم «الجبلاوى» مثلا، أو «الجبل» أساسا فى اللغة العربية، هو اسم كما يعرفه (لسان العرب) لكل وتد من أوتاد الأرض، إذا عظم وطال. ويعنى أيضا سيد القوم، والجبلاوى هو ابن الجبل، ومن عاش فى الجبل، وعندنا أيضا الفعل العربى «جبَل»، بمعنى خلق وفطر، كل هذه المعانى معروفة فى الكتب المقدسة، ونجد أيضا اسم أدهم، وهو ليس إلا آدم، وأضاف فقط حرف الهاء، والآدم هو السواد، أو طين الأرض، أو التراب، فهو نوع من السمرة، وهو ما يقابل فى الوقت نفسه تحريف نجيب محفوظ لإدريس، مقابل إبليس، مع إبدال الحرف الباء، وإدريس هو ابن السيدة نبيلة، على حسب البيت الكبير، وآدم ابن عبدة، وهما رمزان للأرض، وأعتقد أن هذه المقابلات واضحة عند القراءة.

أما أسماء الشخصيات فى الفصل الأول، وسنجدها كلها مثل: رضوان، وهو حارس الجنة، وعباس، وجليل، وهو من أسماء الله الحسنى، وسنجد أنه فى الفصل الأول كله، الخاص بأدهم، ليس به أسماء من أسماء الحارة المصرية الشائعة إطلاقا، لن نجد بينها أسماء حنضلة، ولا زيطة، ولا قدرة، ولا زقلط.. وإنما نجد

أسماء ارتبطت ارتباطا مباشراً بالتراث الدينى، وخاصة الإسلامى.

وفى التقابل بين إبليس وإدريس، نجد التقابل بين رمزى النار والطين، وهو هنا إشارة لخلق الملائكة من نور، والاشتقاق العربى بين النار والنور، معروف وواضح، ولا يوجد فى بقية اللغات الأخرى على الإطلاق.

وإذا جئنا إلى اسم أميمة، وهو اشتقاقه لهذا الاسم، نجد أنها تصغير أم، وهى المقابل الدلالى لوظيفة أول أم، وهى حواء، وكأن هذا الاشتقاق على أساس أنه وظيفى أو دلالى، غير الاشتقاق الآخر، وهو اشتقاق صوتى فى الأسماء السابقة.

وربما كان الاسم الغريب الوحيد فى هذا الفصل، وهو اسم غير عربى، هو اسم نرجس، التى هربت مع إدريس، وطرد على أساس فعلته هذه، ولأسباب أخرى من الحارة، ولعله اختار اسم نرجس لما يحمله من معانى النرجسية، وهى تداعيات من الميثولوجيا اليونانية.

وبعد ما خرجوا من البيت وطرد أدهم، وكذلك نرجس، بدأت الأجيال فى التوالد، فخلق قدرى وهمام، والاختيار هنا أيضا مقصود، لأن قدرى جاء من القدرة، ويبدأ بالقاف، وكذلك يبدأ قابيل بالقاف، وهمام جاء من همّ، أو تطلع، وله بعض التداعيات التى بها نوع من السمو، وهمام مقابل هابيل، والاثنان فى اللغة العربية يبدآن بالهاء. وكريم من أسماء الله الحسنى.. كل هذا فى الفصل الأول حيث لم تكن الحارة قد أنشئت فيه بعد.

وفى الفصل الثانى المعنون بـ «جبل»، وهو إشارة واضحة إلى قصة سيدنا موسى ولقائه بالجبل، وهناك طبعا من الناحية الجغرافية آل حمدان، وعند التدقيق فى اختيار هذا الاسم، ولماذا آل حمدان بالذات، فى تسمية جبل، باعتبار أن سيدنا موسى هو مقابل جبل، ومع البحث عن تفسير لما هو أقرب إلى آل حمدان، وجدت أن المقصود هو آل عمران، وبالطبع هذا التداعى وهذا الجانب الإيحائى له أيضا دور كبير وظيفى فى العمل.

وفى هذا الفصل بدأ نجيب محفوظ فى طرح أسماء أخرى، وهو يعنى كثرة أسماء الشخصيات بعد نزول الناس إلى الحارة، والمقابل الموضوعى له فى الدين ـ الأديان الثلاثة الكبرى ـ واضح، ومع هذا الفصل سنجد نوعا آخر من الأسماء بعد النزول إلى الحارة، فنجد أسماء مثل: على فوانيسى، حمدان، عبدون، عتريس، دعمش، تمرحنة، ضلمة، دعبس، كعبلها.

كما نجد نمطا آخر من الأسماء التى تعنى صوتيا، أن لها صدى فى نفس القارئ المصرى، أولا، وقد يفهمها العربى، لكنها تظل مغلقة أو مستغلقة تماما أمام القارئ الأجنبى.

فاطمة موسى:

هل احتفظت الترجمة الإسبانية بهذه الأسماء؟

محمود السيد:

احتفظت بها الترجمة الإسبانية، وكذلك الترجمة الإنجليزية، لكننى لم أر الترجمة الفرنسية، وما إذا كانت قد احتفظت بهذه الأسماء من عدمه. لكن الحكاية نفسها تتكرر مع رفاعة، وينطبق على هذا الاسم ما انطبق على الأسماء السابقة. ورفاعة له علاقة بمن رفع إلى السماء، كما أن المقصود من اسم عبدة هو السيدة مريم العذراء، باعتبارها من عباد الله.

وفى الفصل الثالث، وهو الخاص بقاسم، نجد تداعيات هذا الاسم فى أنه القاسم بين الخير والشر، ومن وزع، ومن فرق بين الأشياء، ومن فرق بين الظلام والنور. هذا ما يعتمده نجيب محفوظ فى هذا المعنى، كما يعتمد من ناحية أخرى على اسم «أبو القاسم»، باعتباره أحد أسماء الرسول ـ (صلعم)ـ واختيار اسم قمر

بوصفها زوجة للرسول ـ صلعم ـ فيه إشارة إلى السيدة خديجة، وطبعا القمر هنا له دلالته العربية، باعتبار أنه الميقات للسنة الهجرية. وهناك أيضا يحيى فى هذا الفصل، وهو يوحنا فى المسيحية، كما توجد فى هذا الفصل إشارة واضحة إلى ورقة بن نوفل. وبعد ذلك نجد أسماء أخرى من قبيل صادق، وهو صديق قاسم، وواضح هنا أنه أبو بكر الصديق، وهو أول من صدق، وأول من صادق.. كما نجد قنديل، وهو رسول الجبلاوى إلى قاسم، وهو المقابل لجبريل عليه السلام.

ومن الممكن أن نتحدث هنا فى إطار تحليل البنية الروائية عن العلاقة بين السماء والأرض، من خلال فصول الرواية الخمسة، وأن هذه العلاقة تقل تدريجيا، وأن العلاقة فى الفصل الأول كانت من خلال لقاء مباشر تم بين الجبلاوى وآدم، باعتبار أننا أعطينا الجبلاوى هنا الجانب الرمزى الخاص به، ولكن بدأت العلاقة بعد ذلك تخبو شيئا فشيئا، إذ كانت دون رؤية مع الجبل، ثم كانت مع رفاعة فى الظلام، حيث لم يره فى الليل، وبعد ذلك تقوى العلاقة أكثر مع قاسم، الذى لا يراه إلا من خلال الرسول القائم بين الاثنين، وتنتهى العلاقة بعد ذلك تماما.

وفى الجزء الخامس والمعنون بعرفة، وهنا تتداعى العلاقة بين عرفة والعلم، وهو أمر واضح حتى على مستوى الاشتقاق. ولكن عرفة هو ابن جحشة، وعرفة ليس له أب، كما أن العلم ليس له أب، و الجحشة إذا كانت فى اللغة العربية رمزاً على الجهل، فقد خرج عرفة من الجهل، كما يخرج العالم من الجاهل، وليس له أب معروف. وإذا لم يكن له أب معروف، فهو ليس من أهل جبل، وليس من أهل رفاعة، وليس من أهل قاسم، أى لا هو يهودى ولا مسيحى، ولا مسلم، والعلم لا دين له، لأنه ينتمى إلى كل الأديان. ولابد أن تكون زوجة عرفة هى عواطف، وإذا لم تكن عواطف لكان هناك خلل فى البنية، وكان ضروريا وجود هذه العواطف لتعويض جفاف العلم، أو لكى تضع العواطف بمثابة الضمير الحى فى الوقت نفسه فى مقابل العلم، الذى لابد أن يضع العلم فى سياقه السليم.

ولعلنا ننظر إلى شخصية قدرى الذى يكتسب أبعاداً جديدة فى آخر فصل فى الرواية، فهو من الشخصيات الموجودة طوال فصول الرواية، وكأنه أمر ثابت من ثوابت الرواية، وفى الفصل الأخير هو قدرى الناظر، لكنه يأخذ أبعاداً جديدة ليست لقابيل، لكنه هنا قدرى الذى يريد أن يستولى على العلم، لكى يوظفه لمصالحه الشخصية، وهذا واضح بطبيعة الحال فى عالمنا المعاصر، وأنا هنا لم أتحدث عن العلم الكبير، والعلم الصغير. وآخر الأسماء التى أعلق عليها هنا هو اسم «حنش»، والحنش معروف فى عاميتنا بأنه الثعبان، وهو كان دائما وأبداً، ومنذ أيام الفراعنة، علامة على العلم.

هذه المنظومة من الأسماء تعنى فى حد ذاتها دلالات كثيرة فى إطار بنية العمل الروائى ذاته، وعدم ترجمة هذه المنظومة من الأسماء، يفقد العمل الروائى الكثير من إيحاءاته، على غير ما تعلمنا أو علمنا، لأن أسماء الأعلام لا تترجم. لكنها هنا تحمل النسبة الأكبر من معنى الرواية.

فاطمة موسى:

شكراً للدكتور محمود السيد على هذا التحليل الذى يثبت صعوبة الترجمة وصعوبة نقل الأسماء إلى اللغات الأخرى، والحفاظ على دلالاتها الموحية فى العمل الروائى. وهذا الكلام لا ينطبق على الترجمة الإسبانية وحدها، حتى ولو سلمنا جميعا بأن الإسبانية بها أشياء كثيرة وقريبة من اللغة العربية.

والآن ننتقل إلى اللغة الفرنسية، وسنقصر نهاية الجلسة على المهتمين باللغة الإنجليزية من المشاركين فى هذه المائدة المستديرة.

الترجمة إلى الفرنسية

آمال فريد:

سأتحدث عن الترجمة الفرنسية لرواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، أيضا، وكان لى الشرف أن أترجم بعض أعمال محفوظ إلى الفرنسية، لكننى هنا لن أتحدث عن ترجمتى له، بل سأقصر حديثى على ترجمة (أولاد حارتنا) التى قدمتها الزميلة الباحثة أنس أبو الفتوح، فى رسالة الماجستير المتميزة التى تقدمت بها إلى قسم اللغة الفرنسية، وكانت تحت إشراف د. سامية أبو ستيت، ود. سيد البحراوى.

وأعود فى بداية الحديث إلى ميلاد الرواية العربية فى مصر، فى مطلع هذا القرن، إذ اتفق النقاد عندما صدرت أول رواية، وهى رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، على تأثر الكاتب بالرواية الفرنسية، التى ازدهرت خلال القرن التاسع عشر. إذ سافر محمد حسين هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم إلى فرنسا، وتعرفوا هناك بلزاك وفلوبير.. وغيرهما من كتاب الرواية الفرنسية آنذاك، كما يعترف نجيب محفوظ بأنه تأثر هو الآخر بكتاب الرواية الفرنسية، وإن كان قد عرفهم من خلال الترجمات الإنجليزية. هكذا تعرف بلزاك وبروست وفلوبير، وكان للترجمة أيضا الفضل فى أن تعرف القارئ الفرنسى روايات نجيب محفوظ. وكلنا نعلم أن على رأس الذين تحمسوا لترشيح محفوظ لجائزة نوبل الناشرين الفرنسيين الذين كانوا قد نشروا ترجمات لـ «الثلاثية» و (زقاق المدق)، وغيرها، وانبهروا بالعالم المحفوظى، وبخصوصيته وتفرده.

وأود هنا أن أشير إلى حوار دار بينى وبين الروائى الكبير ميشيل دوميه، وكان مدعوا فى جامعة القاهرة، وحينما قلت له باعتزاز وفخر إننا نعتبر محفوظ هو بلزاك الأدب العربى، رد قائلا: لا يهمنا على الإطلاق أن يكون بلزاك، ولكن أن يكون نجيب محفوظ هو ذلك الكاتب العبقرى المتميز، الذى يجدون فى رواياته عالما له خصوصيته وتفرده ويتميز بالمحلية الشديدة، ويجعل القارئ الفرنسى يعيش فى البيئة المصرية، ويتسمع كلمات أبناء الحارة المصرية، وهى تصدر من القلب. إلى هذا العالم حملته الترجمة التى قام بها جان باتريك ديوم، وهو أستاذ فى السربون، وترجم (أولاد حارتنا) عام ١٩٩١، أى بعد حصول محفوظ على نوبل.

ورواية (أولاد حارتنا) جعلت من حى الجمالية عالما مصغرا، تختلط فيه كل الشرور بأسمى القيم الإنسانية، وهكذا ارتقى نجيب محفوظ فى هذه الرواية من المحلية الشديدة إلى العالمية الرحبة، لوصفه الدقيق للنفس البشرية أينما وجدت، وقد قال الناشرون الفرنسيون، فى حيثيات اختياره لجائزة نوبل، إنه يقدم بحث الإنسان الدائم عن القيم الروحية. وقد أثارت رواية (أولاد حارتنا) حين صدورها الكثير من الجدل على المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية، وخاصة الدينية والفلسفية، وتصبح ترجمتها أمرا خطيرا ومحظوراً لكاتب بمكانة نجيب محفوظ، هو نوع من التحدى بالنسبة إلى المترجم، وأقبل عليها بمنتهى الحماس، وهو ما دفعه إلى التصدى لهذا العمل، مشفوعا بروح المغامر، لترجمة رواية نابعة من بيئة مغايرة، يجهل كل شئ عنها، فهو ـ أى المترجم ـ لم يزر مصر، ولم يتجول فى حوارى الجمالية، ولم يستنشق روائحها، ويجهل كل شئ عن عاداتها وتقاليدها.

وإذا كان هذا الجهل، هو السبب وراء كل الأخطاء التى اكتشفناها نحن الباحثين فى النص المترجم، فإن المترجم يعلم أن قراءه لا يعرفون كلمة عربية واحدة، ويكفيه فخراً أنه يكشف لهم عن عالم بعيد، شديد الجاذبية، وكان الفرنسيون منبهرين بهذا العالم، منذ اكتشافهم لترجمة «ألف ليلة وليلة».

إن الترجمة الفرنسية لرواية (أولاد حارتنا) وتلقيها، كانت موضوع هذا البحث الذى قدمته الباحثة أنس أبو الفتوح، وكان من أهم ما فعلته الباحثة هنا، أنها لم تدرس الترجمة من منظور لغوى بحت، لأنها حريصة على إبراز المشكلات التى تنجم عن اختلاف الثقافتين العربية والفرنسية، وكيف أن ذلك يكون أحيانا خلف عدم

فهم المترجم للنص العربى، الذى يعكس واقعا غريبا عنه. كما أن الترجمة الفرنسية تكشف لنا أيضا عن مكانة أدبنا العربى فى عيون الغرب. من هنا كانت أهمية هذه الترجمة.

واتبعت الباحثة فى دراستها المنهج التفسيرى الذى ينقد الترجمة، ليس على المستوى اللغوى فقط، ولكن من منظور ثقافى وسياسى وحضارى، إذ تبرز الباحثة أن الترجمة والتلقى معا، يشكلان الجسر الممتد بين الثقافتين، وهى تهتم أولاً بتلقى المترجم فى المجتمع الفرنسى، لأنها ترى أن اختيارات المترجم تؤثر على تلقى النص الفرنسى.

وأتوقف هنا عند بعض النقاط المضيئة فى هذه الرسالة، التى تكشف عن جدية الباحثة؛ فهى مثلا تدرس الرمزية الدينية الكامنة وراء أسماء الشخصيات، وتبحث عن جذور هذه الرموز فى القرآن الكريم والتراث الدينى، عن اسم الجبلاوى، وتقول إنه مشتق من الجبل ـ كما أوضح د. محمود السيد بالتفصيل ـ وإنه أيضا مشتق من جبل، لأننا نجد فى سفر التكوين: وجبل الإله الرب الإنسان، وجبل الإله الرب الحيوانات.. و«جبل» هنا بمعنى خلق، والاشتقاق هنا يجعل رمز الرب فى منتهى الشفافية. ومن ضمن الملاحظات المهمة أيضا تقول الباحثة عن دور القاهرة المدينة البطلة، كما تطلق عليها فى عالم محفوظ، وهو ما يذكرنا بدور باريس فى عالم الروائى الفرنسى بلزاك؛ فالقاهرة وباريس عند الكاتبين لهما دور جوهرى بوصفهما شخصية مؤثرة فى الأحداث، وفى الشخصيات الأخرى أيضا.

وعن تلقى الرواية فى مصر تنقل الباحثة العديد من المقالات النقدية لبعض الكتاب، منهم الشيخ عطية صقر، وفهمى هويدى، ومحمد عودة، والدكتور سيد رزق الطويل.. وآخرون. ولكن أود أن أتوقف هنا عند تلقى الترجمة الفرنسية لهذا النص، فبجانب النقاد الذين استوقفهم الجانب الغريب، والخارج عن المألوف، نجد ما يقوله الناقد أندريه فلتيير فى جريدة «لوموند»: إن نجيب محفوظ ناقد عظيم، فهو يجعل من حى من أحياء القاهرة كل العالم، ويحول حادثًا عابراً إلى أسطورة، ويجعل من معركة فى شارع مواجهة كونية، فهو لا يغالى، ولكنه متمتع بهذه المقدرة الداخلية التى تجعله يضع تحت أعيننا فى آن، أدق التفصيلات والصورة الجدارية والتكوين العام، و أصغر الصور، والوحدة الضيقة، والوحدة اللانهائية، ويشجب الناقد فى المقال نفسه الحظر الذى فرض على نشر هذه الرواية التحفة الرائعة.

وإذا قمنا الآن بتقييم هذه الترجمة التى أثارت كل هذا الحماس عند المتلقى الفرنسى، سنجد أن أول ما يصدمنا هو ترجمة العنوان، فـ«أولاد حارتنا» أصبحت «أبناء المدينة». وقال لى ريشار جاكمون إن المترجم ليس هو المسؤول عن ذلك، ولكن الناشر. وعلى أية حال فهذا التغيير وعدم الدقة فى ترجمة العنوان، يمثل صدمة، خاصة أن المترجم استقى عنوانه من معرفته بالثقافة المغربية، كما أسقط من العنوان «نا» الدالة على الفاعلين، و«نا» هنا توحى بالانتماء وبنوع من التوحد بين المؤلف والحارة التى نشأ فيها، بمن فيها من شخصيات، وبما فيها أيضا من جمال، فكيان الروائى نجيب محفوظ، هو كيان هذه الحارة، التى أصبحت عالمه، وأيضا عالمنا نحن القراء، وقد وحّد بيننا جميعا هذان الحرفان «نا»، وحين أغفلهما المترجم أخرجنا من عالم محفوظ الذى يعطينا صورة مصغرة من العالم.

والرواية نرى فيها رموزاً لبدء الخليقة، يتجاوز بها نجيب محفوظ المكان والزمان، ورموزاً للأنبياء والأديان الثلاثة، وأيضا لعهد جمال عبد الناصر، وهو ما يعنى أن الرواية فى منتهى الثراء، وتخضع للعديد من التفسيرات والتأويلات.

ومن ضمن أخطاء المترجم التى قامت الباحثة أنس أبو الفتوح بتصحيحها أنه حين يترجم «دنيا النعيم

الزائلة»، يسميها «النعيم المفقود»، وهناك فرق بين المفقود والزائل. وقد لجأت الباحثة حين لا تقتنع بالترجمة الفرنسية، إلى المقارنة بينها وبين الترجمة الإنجليزية لهذه الرواية. وبينت تميز الترجمة الإنجليزية. فمثلا حين يضرب أحد سكان الحارة الفتوة سوارس يقول له: «امسح العيب فى وجهى أنا يا معلم سوارس»، ونجد فى الترجمة، وهى ترجمة حرفية لا تتفق مع روح واستخدامات اللغة، فى حين نجد ما فى الترجمة الإنجليزية «حبا فى شخصى». وطبعا الترجمة الأخيرة هى الأقرب إلى المعنى المقصود، ويجب أن نعترف أن صعوبات الترجمة الأدبية من العربية إلى الفرنسية، أو إلى أى لغة أجنبية أخرى، وراءها تعدد مستويات اللغة العربية. ففى رواية (أولاد حارتنا) نجد لغة من وحى القرآن والكتب المقدسة، ثم لغة اجتماعية وسياسية، عن الإرهاب وسفك الدماء، فضلا عن الاختلاف بين الفصحى والعامية، التى تصل إلى لغة الحوارى، مع كل ما تحمله من ثراء فى الشتائم والسباب، ولعل أهم ما يقابل المترجم من صعوبات ليس على مستوى النقل اللغوى فحسب، ولكن على مستوى النقل الثقافى والحضارى. وهنا تعطينا الباحثة مثالاً جميلا جدا، نرى منه الاختلاف بين الثقافتين، فقد كتب ذات مرة إيڤين اسبرنيتشين عن الثقافة التى تتناول العادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية، وأبرز لنا هذا الاختلاف الشهير بين طقوس العبادة فى المساجد وفى الكنائس، ففى الكنائس يخلع المؤمنون قبعاتهم ويحتفظون بأحذيتهم، بينما فى المساجد يحتفظ المسلمون بقبعاتهم ويخلعون أحذيتهم. وهذان المسلكان يعكسان عادتين مختلفتين، ولكن يؤديان الوظيفة الاجتماعية نفسها، تعبيرا عن احترام مكان العبادة. وهذا المثل يبرز أهمية معرفة السياق الحضارى الذى ينتمى إليه النص المترجم. فالمترجم الفرنسى لرواية (أولاد حارتنا) أستاذ فى جامعة السوربون، ومتبحر لغويا فى اللغة العربية، ولكنه يجهل كل شئ عن مصر وحواريها، خاصة حوارى الجمالية، وكان يمكنه معالجة الأمر بأن يطلب من أى مصرى أو عربى أن يراجع ترجمته، حتى يتجنب العديد من الأخطاء على المستويين اللغوى والثقافى. وهنا يجب أن نؤكد أن تمايز الترجمة الإنجليزية لـ (أولاد حارتنا) يعود إلى أنه قد قامت بمراجعتها الدكتورة فاطمة موسى، التى عكفت على مراجعة اللغة من ناحية، كما راجعت كل ما يمكن أن يتسبب فيه جهل المترجم بعاداتنا وتقاليدنا، من أخطاء فى الترجمة.

وأضيف هنا أن التصدى لترجمة رواية أو مسرحية أو ديوان شعر، أو أى إبداع أدبى، يمثل مسؤولية كبيرة، وأقترح أن تنظم لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة عملا جماعيا، يتيح للمترجم أن يستشير فى اختياراته اللغوية، وفيما يخفى السياق الحضارى والثقافى، تجنبا لكل هذه الأخطاء التى رصدتها الباحثة فى دراستها. وعلى كل حال، هذه الأخطاء التى رصدناها فى الترجمة الفرنسية لا تنقص من جهد المترجم، ومن فضله العظيم، فهو قد نقل إلى قرّاء الفرنسية هذه التحفة الرائعة لنجيب محفوظ.

أنس أبو الفتوح:

هناك أشياء كثيرة مما كنت أود أن أقولها قيلت، وسوف أتكلم عن أثر الترجمة فى التلقى، وأعنى هنا تلقى القارئ الفرنسى للنص العربى المترجم. أما العنوان الذى ترجمت إليه رواية (أولاد حارتنا)، فقد علمت أن المترجم ليس مسؤولاً عنه وهو «أبناء المدينة» الذى اختارته دار النشر، لكن هذا لا يعفى المترجم من مسؤوليته، وأعتقد أنه كان يجب عليه أن يدافع عن العنوان الذى يقترحه. وكلمة «مدينة» التى اختيرت فى الترجمة الفرنسية، هى كلمة أدخلت إلى اللغة الفرنسية، للتعبير عن المدينة القديمة الصغيرة المسلمة فى المغرب الأقصى، وهى المدينة التى تحيطها الأسوار، وهناك فرق بينها وبين المدينة الحديثة. ومن الواضح هنا أن المترجم

تأثر بالثقافة المغاربية، ويتضح أن المترجم جون باتريك ديون لم يأت إلى مصر قبل ترجمته رواية (أولاد حارتنا)، وهو ما يظهر فى اختلاف نظرته للكلمات ولمسميات الأشياء التى يختار لها المقابل الفرنسى.

فاطمة موسى:

بالمناسبة، أود الإشارة إلى أن المترجم الإنجليزى لرواية (أولاد حارتنا) كان يعيش فى الجزائر، وهى إحدى دول المغرب العربى، وكان يعمل هناك فى الغابات، فى أمور تتبع وزارة الزراعة، وهو تلميذ الدكتور محمد مصطفى بدوى.

أنس أبو الفتوح:

ويبدو أن اختيار دار النشر عنوان الرواية المترجمة، به لعب على الوتر الاستشراقى، فكلمة «مدينة» عندما يراها القارئ الفرنسى على غلاف أى كتاب، تشد انتباهه، ويقبل على قراءة الرواية، وهو ما يعنى أن وراء اختيار هذا العنوان أهدافا تجارية بحتة، أكثر منها ترجمة علمية أمينة.

والنقطة الثانية التى أود الإشارة إليها، وتحدث بشأنها الدكتور محمود السيد، وهى تخص أسماء الشخصيات فى الرواية، وأتفق معه فى كل ما ذكره، وأضيف شيئا هو أن أهمية وصول معنى الاسم للقارئ فى الترجمة الفرنسية، لم تكن هناك أية إشارة لأى معنى من معانى الأسماء نهائيا، كما لم يشر إليها فى مقدمة المترجم، ولا فى المقدمة التى كتبها المستشرق الشهير والمعروف جاك بيرك. ولن أعيد هنا الكلام الخاص بأن هذا يفقد النص الكثير من دلالاته وإيماءاته الأساسية فى اختيار الأسماء، وعندما نظرت إلى الترجمة الإنجليزية المنقحة، وهى الطبعة الثانية من ترجمة (أولاد حارتنا)، وجدت أنه تم الحفاظ على أسماء الشخصيات الرئيسية كما هى، لكن ترجمت أسماء الشخصيات الثانوية، وأعتقد أن ترجمة الأسماء فى الطبعة الثانية من الترجمة الإنجليزية، أضفت على النص الروح الكوميدية الموجودة فى النص الأصلى، وهذا هو هدف من أهداف الترجمة، أن يتم الحفاظ دائما على الأثر الذى يحدثه المؤلف فى نفس القارئ.

وأعتقد أنه كان يمكن الإشارة ــ على الأقل ــ إلى أسماء مثل: جبل، ورفاعة، وقاسم.. ، لا أقول يجب أن يترجمها المترجم، وأن نقرأها مترجمة فى النص، لأن هذه الترجمة قد تؤدى إلى نوع من المضايقة أو الرتابة بالنسبة إلى القارئ، لكن كان يجب على المترجم أن يشير إلى ذلك فى مقدمته، وأن يظهر للقارئ معانيها الحقيقية ودلالاتها التى يقصدها المؤلف.

أما من ناحية الأسلوب اللغوى الذى اتبعه المترجم، فأنا هنا أتفق مع ما ذكره بعض المترجمين، حول عدم ترجمة أسلوب المؤلف إلى اللغة التى يترجم إليها، ولكن أترجم لغة المؤلف بالأسلوب الفرنسى أو الألمانى أو الإنجليزى.. وهذا ما يجب أن نحافظ عليه. وعندما يطلب منى أن أترجم جملة مثل «السلام عليكم»، والرد عليها «عليكم السلام»، لا أستطيع أن أترجمها إلى اللغة الفرنسية، لأنها لا تعنى شيئا للمتلقى الفرنسى، وساعتها سأكتفى بالتحية المعتادة والمعروفة فى اللغة التى أترجم إليها أو حسب مستويات هذه اللغة.

فاطمة موسى:

هناك مدرستان فى هذه المسألة، فإذا كان واجبا علىّ أن أترجم «صباح الخير» الفرنسية إلى اللغة العربية، فلماذا لا يترجم الفرنسيون «السلام عليكم» إلى الفرنسية، أو ألا أترجمها لأنها كما قالت أنس لا تعنى شيئا للقارئ الفرنسى.

أنس أبو الفتوح:

بقيت جملة أود التعليق عليها، وهى تقول: «وإذا عاد قدرة إلى الحارة»، فيرد عليه واحد آخر: «أحلق شنبى».. ولا يوجد فى اللغة الفرنسية «شنب» حتى يحلقوه، ولذلك جاءت الترجمة مغايرة للمعنى المقصود، لكن فى الإنجليزية وجدتها «Jeat my Head» وليس مجرد أن نضع الجملة كما هى عند الترجمة، حتى يستدعى القارئ أن يفهمها، لأن قيمة الشارب بالنسبة إلى المصرى يختلف عن قيمته عند الفرنسى أو الإنجليزى، فهو عند المصرى دليل الرجولة والنضج، وحتى يكون المترجم أمينا فى ترجمته للنص، لا تقف حدود هذه الأمانة عند الحفاظ على لغة النص، وترجمتها حرفياً، إذ له مطلق الحرية فى أن يختار كلماته، ويقف عند ذائقة التعبير الأفضل لما يريده المؤلف. والأمانة فى الترجمة تعنى احترام المعنى، والحفاظ على الأثر الجمالى الذى يحدثه النص والوصول إلى عبقرية اللغة التى وصل إليها المؤلف فى لغته، وبالتالى لقارئ الترجمة.

أما ما يخص الجانب الاستشراقى فى الترجمة، فإن كل المحاولات الخاصة التى قام بها المترجم، لتقديم الأسلوب المصرى، وهو الجانب الذى وضح منذ البداية فى اختياره كلمة «مدينة» بدلا من «حارة» فى العنوان، مع أنها داخل النص ظلت كلمة «حارة» كما هى، ولم يترجمها إلى «مدينة»، كما فعل فى العنوان، فهذا اللعب على الوتر الاستشراقى موجود عند الفرنسيين، والأمر مرجعه إلى ولعهم بسحر الشرق، وهو الذى لم يزل يستهويهم حتى الآن.

فاطمة موسى:

شكراً للباحثة أنس أبو الفتوح، ومن الواضح أن كلامنا جميعا يثير فى هذه المائدة المستديرة العديد من المشكلات الخاصة بالترجمة إلى جميع اللغات، ويبدو أننا فتحنا عشا للزنابير، لا نستطيع أن نغلقه دون الانتهاء من الكلام فيه. وننهى مشكلات الترجمة إلى اللغة الفرنسية بورقة تقدمها الدكتورة رجاء ياقوت، وأظنها لن تطيل فى الحديث.

رجاء ياقوت:

لن أكرر الكلام الذى قيل حتى لا أطيل فى حديثى، لكننى سأقف عند مثال أظنه جيداً، وهو مثال لكتاب اكتشفته منذ فترة لأستاذة فرنسية، ولدت فى مصر، وتجيد اللغة العربية، وكتبت فى كتابها عن صورة المجتمع العربى فى الترجمات، وكيف يتلقاها القارئ الفرنسى، والأستاذة اسمها ندى طوميش، وهى أستاذة فى السوربون. وكتابها بعنوان (الأدب العربى المترجم بين الخرافات والحقائق)، وصدر فى أواخر الثمانينيات بالفرنسية، والكتاب مقسم إلى جزئين، الجزء الأول أعدت فيه إحصائية دراسية بناء على قائمة الترجمات التى حصلت عليها من اليونسكو، واكتشفت من خلال هذه الإحصائيات أن أهم كتاب عربى تمت ترجمته إلى كل اللغات، وليس فقط إلى اللغة الفرنسية، هو كتاب (ألف ليلة وليلة)، ووقفت ندى طوميش فى كتابها عند دراسة الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٨، وأوضحت أن الترجمات التى تمت فى فترة السنوات العشرين إلى اللغات الإيطالية والفرنسية والإسبانية والإنجليزية والفرنسية، كانت ٤٠١ ترجمة، منها ٢٧٥ ترجمة لكتاب (ألف ليلة وليلة) خاصة، أى أكثر من نصف مجموع الترجمات، و ٥٢ ترجمة للكلاسيكيات فى التراث الأدبى العربى، أما الأعمال الحديثة فقد وقفت عند رقم ٧٤ ترجمة. ودرست الباحثة هذه النتيجة، وأوضحت أن القارئ فى اللغات الأجنبية يهمه كل ما هو غريب، وأنهم فى فرنسا بالذات مرتبطون حتى الآن بأنطوان

جالان وترجمته لكتاب (ألف ليلة وليلة)، وهو الكتاب الذى يهتم به أيضا الإنجليز، لكنهم ترجموا كذلك أعمالاً حديثة بالقدر نفسه للأعمال التى تقترب فى موضوعها أو منحاها من (ألف ليلة وليلة)، فقد ترجم الإنجليز ٣٠ عملاً حديثا، و ٣١ قصة لـ (ألف ليلة وليلة)، وفى فرنسا العدد أقل نوعا ما، إذ ترجموا ١٩ عملاً عربيا حديثا. واهتم الإنجليز بشكل خاص بالشاعر جبران خليل جبران، لأنه كتب بالإنجليزية عندما عاش فى أمريكا، ووجدوا فيه صدى للرومانسية الإنجليزية، والعودة إلى المشاعر والأحاسيس الفياضة، والحديث عن الحياة والموت، والمقابر، بالإضافة إلى حالة الاكتئاب المشبعة فى أشعاره وكتاباته. وقالت الباحثة إن كتب جبران مترجمة إلى الإنجليزية، واستطاعت أن تخترق الحواجز بين الشرق والغرب. أما بالنسبة إلى محمود تيمور، فقد اكتشفوا فى فرنسا قدرته على وصف الحياة اليومية، وأنه يتحدث عن «تيمات» موجودة عندهم ومواضيع مشابهة، وخاصة فى حكاية صدام الأجيال، وتسلط الأب على الابن، والعلاقة بين الرجل والمرأة، ومن هنا جاء اهتمام الفرنسيين بترجمته. وبعد ذلك ترجمت أعمال طه حسين فى أكثر من مرحلة، عام ١٩٣٤، وعام ١٩٤٠، وعام ١٩٤٧، وتوقفت الباحثة عند ترجمة (الأيام) بالذات، وقالت عنها إن الهدف الذى كان يصبو إليه طه حسين للأسف لم يصل إلى القارئ الفرنسى، لأن طه حسين مشكلته هى المشكلة نفسها عند توفيق الحكيم، وهى التميز بالنبرة الإصلاحية فى أعمالهما. وكل منهما يصف المجتمع من أجل إثارتنا نحن المصريين، ودفعنا لإصلاح الواقع الاجتماعى الخاص بنا، لكنهم عند الترجمة أخذوا هذا الواقع على أساس أنه الصورة الثابتة التى لن تتغير، دون الاهتمام بفكرة الإصلاح أو التعديل والكلام نفسه بالنسبة إلى توفيق الحكيم، فقد رأوا فى روايته (يوميات نائب فى الأرياف) أنها وثيقة تدل على طبيعة العادات والتقاليد فى الريف المصرى، ولم يروا أيضا بين ثنايا العمل تلك الرغبة فى الإصلاح والتطوير. وبالإضافة إلى ذلك، لم يخفوا إعجابهم بطه حسين وتوفيق الحكيم، لأنهم رأوا فيهما صورة مثالية لتأثير الأدب الفرنسى عليهما. وهناك مقولة دائما ما تتردد عن الفرنسيين، وتشبههم بموظفى الجمارك، الذين يلاحظون البضاعات والأشياء التى تعبر الحدود، فلو كانت فرنسية فهى جيدة، أو حتى كان فيها أى تأثير فرنسى. ولم يغفل الفرنسيون إعجابهم باهتمام توفيق الحكيم بالفرد، إذ أعطى له دوراً معينا، بعيداً عن دور الجماعة، دون الذوبان فيها، والأمر يرجع إلى فضل إرادته، وذكائه فى رواية (يوميات نائب فى الأرياف)، واستطاع بفضل هذه الإرادة أن يتخلص من التخلف ويظهر الذكاء، والتخلف والذكاء هما قيمتان غربيتان عند الفرنسيين فى الأساس، والحديث عنهما يعد فى نظرهم صورة كربونية للتمثل بالقيم الغربية. وأنهت الباحثة الجزء الأول من كتابها بأن قالت إننا لابد فى آخر أية ترجمة أن نضع المترجم والسياق التاريخى والأدبى، حتى يتعرفه القارئ الأجنبى.

وفى الجزء الثانى من الكتاب اهتمت الكاتبة بأن تبين كيف تمت ترجمة رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للكاتب السودانى الطيب صالح. وأوضحت أن هناك عالمين يتصارعان فى هذه الرواية، وهما إنجلترا والسودان، وإذا كانت الشخصية الأصلية فى هذه الرواية، وهى شخصية مصطفى فى صراعها مع الشخصية الأخرى، من خلال ثنائية، قد اكتسبت شيئا جيداً، وهو أن القارئ الإنجليزى، أو الذى يقرأ الإنجليزية، اعتبرهما منه، أى أصبح بالنسبة إليه هو الأنا، وأنهما أصبحا بالنسبة إلى السودانيين هما الآخر، وقد أطالت الكاتبة فى الحديث عن هذه القضية والعلاقة بين الأنا والآخر، ومتى يكون أنا، ومتى يكون الآخر، حتى لو كان شخصية من البلد نفسها.

وتوقفت الكاتبة عند نجيب محفوظ، وخصوصا روايته (زقاق المدق)، وقالت عنها إنها رواية معقدة جدا،

ومن الصعب أن يفهم القارئ الأجنبى كل التفاصيل الدقيقة والأفكار التى تسردها هذه الرواية. نظرا للصراع الواضح فيها بين العادات التقليدية والحداثة، وأعطت الكاتبة العديد من الأمثلة التى توضح هذا الصراع، منها مثلا دخول الراديو، الذى عندما جاءوا به ووضعوه فى الحارة، كيف حل المذياع محل المغنى الشعبى، وكيف حلت السيارة محل الحنطور، وتقف عند الملاحظة الدقيقة التى أدت إلى جنون مدرس اللغة الإنجليزية فى نهاية الرواية، ويبدو أن هذا مصير كل المهتمين باللغات الأجنبية.

ودائما هناك علاقة تناقض بين الإيجابى والسلبى، فكل ما يعد إيجابيا بالنسبة إلى القارئ الأجنبى، يعد سلبيا بالنسبة إلى القارئ العربى، فمثلا بالنسبة إلى الأجنبى نجد الخمور أمراً عاديا، ولا تشكل أزمة عنده، وكذلك بالعلاقات غير الشرعية، وأيضا مظاهر الغنى والثراء فى المدينة، فى حين نجد أن الأمر يختلف عند القارئ العربى، فالخمر عنده من المحرمات، وكذلك العلاقات غير الشرعية، كما أن مظاهر الغنى مقابل مظاهر الفقر من الأمور السلبية، كما أن كل ما يمثل العالم الشرقى، يراه القارئ الغربى سلبيا بالنسبة إليه، مثل سلطة الأب، والتعلق بالماضى، وشرب أو تدخين الحشيش، ولو أن هذا الأخير موجود فى بقاع الأرض كلها، ولا يخص العالم الشرقى وحده، أما علاقة حسين بالإنجليزية فى هذه الرواية، التى يراها الغربى إيجابية وطبيعية، فهى تدخل بالنسبة إلى القارئ المصرى فى باب الخيانة الوطنية.

والشخصيات التى يحبها القارئ العربى ويمتدحها لها معيار واحد عنده، وهو علاقة هذه الشخصية بالمجموع الذى يعيش معه وفيه. والأمر بالنسبة إلى القارئ الغربى يختلف، إذ هو يقبل الشخصية التى لديها استعداد نحو الحداثة، ويحكم عليها بالقبول والرفض بناء على درجة استعدادها هذه، و هو ما يعنى أن المعيار مختلف جدا بين القارئين.

وتختتم ندى طوميش كتابها بملاحظات عامة، توضح منها أن الغرب لا يتطلب عامة من الأعمال الأدبية العربية، إلا الأعمال التى تبدى الجو الرومانسى، وأن يرى نفسه فى هذه الروايات، ويتناسى مشاكل التأقلم الاجتماعى والثقافى للعرب، وغيرها من المشاكل الأخرى. كما ترجع تأثير الترجمة ليس فقط إلى خطأ المترجم، ولكن أيضا خطأ المتلقى، وتبرز اختلاف الثقافات وردود الأفعال بالنسبة إلى الثقافة العربية. فما هو إيجابى هنا، قد يعد سلبيا هناك، والعكس صحيح، والنص الأصلى يواجه جمهوراً واعياً بكل ظروف العالم، يعرف كل المشاكل الخاصة بالمجتمع الذى يصفه. أما القارئ الأجنبى فهو واع بهذه المشاكل وليس مطلوبا منه ذلك، والأمر يتطلب أن يقوم كل مترجم بإعداد دراسة بسيطة عن السياق التاريخى، والسياق الأدبى أيضا، فى الفترة التى كتب فيها المؤلف روايته، موضوع الترجمة.

وتظهر لنا ندى طوميش تفاؤلها نوعا ما، وتؤكد أن هذه الترجمات ـ حتى ولو كانت لا تعطى صورة حقيقية للعالم العربى ـ تصور حساسية مجتمعاتها أمام مضمون النص، وتبرز صورة أكثر تعقيداً عن الصورة القديمة، كما توضح الهوية الجديدة للإنسان العربى، تلك الهوية التى حيرت، ومازالت تحير القارئ الأجنبى.

ريشار جاكمون:

هذه المائدة المستديرة لم تتسع للمناقشة، فقط استمعنا إلى أحاديث جادة وجميلة، لكن بلا مناقشة للآراء الواردة فيها، وأريد هنا فقط أن أذكر تعليقا ليس على ما قدم، ولكن على المائدة نفسها، وهو لماذا هذه المائدة المستديرة التى تتعلق بالترجمة، هى الوحيدة بين جلسات المؤتمر كله، هى التى أخذت على عاتقها مسألة التقييم، ولماذا نتجه إلى تقييم ترجمة الرواية العربية إلى اللغات الأجنبية وليس العكس؟

فاطمة موسى:

هذا المحور هو الذى اختارته لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة للحديث عن خصوصية هذا العمل فى ملتقى الرواية العربية.

ريشار چاكمون:

هذا رد عملى، لكن اسمحوا لى أن أنظر حول المسألة، وأرى أن دراسات الترجمة فقيرة جداً، ومازالت فى طورها الأول، وكل ما قيل هنا حول هذه المائدة المستديرة يدل على ذلك، فنحن نتعامل مع النصوص المترجمة بشكل وصفى وإمبيريقى، ونقيم المقارنات بين الكلمات.. وكل هذا يفقدنا التحليل أو التنظير، والأمر هنا ليس خاصا بالوضع فى النقد العالمى، بل هذا ـ كما أراه ـ أمر عالمى، وأحب أن أشير إلى أن الوضع تغير فى بقعة أخرى من العالم. وبالذات فى المجتمعات ذات اللغتين أو الثقافتين، مثل كندا، وبلچيكا، وإسرائيل، لأن اللغة العبرية بالنسبة إلى الإسرائيليين ليست أمراً قديما، بل هى حاجة جديدة، وهناك تنظير وتحليل كثير ظهر فى هذا الأمر، كما أن هناك مجالاً أوسع فى هذه الدراسات أصبح اسمه علم الترجمة ودراسات الترجمة، وهذا العلم يتجه ليس إلى المسائل التقليدية بالنسبة إلى نقد الترجمة، ولا إلى كيف تكون الترجمة، أو التنقيب فى عيوبها، بل إلى إعطاء ووضع مسألة الترجمة فى سياقها الأدبى النقدى الاجتماعى الكامل، وهذا هو ما افتقدناه فى هذه المائدة المستدير

فاطمة موسى:

شكرا على التعليق، وودّى أن هذا سيكون مهمة مؤتمر خاص عن الترجمة ومشاكلها العديدة، ولكن ما أسهمنا به اليوم هو محاولة استكشاف كفاءة الترجمة، ودورها بالنسبة إلى الرواية العربية، وهى محدودة، وفى حيز ضيق من المؤتمر، ونأمل أن تتاح لنا الفرصة فى إقامة مؤتمرات عن الترجمة، وأن نعالج ما أورده ريشار چاكمون فى تعليقه.

والآن ننتقل إلى اللغة الإنجليزية التى آثرت أن نتركها حتى النهاية، حتى لا أتهم بالتحيز للغة التى أدرسها. وهناك أربعة متحدثين فى هذا المحور من المائدة المستديرة، ونبدأ بكلمة الدكتور عبد الحميد شيحة.

الترجمة إلى الإنجليزية

عبد الحميد شيحة:

أبدأ بتحية الحضور وشكرهم على صبرهم وانتظارهم لنا حتى النهاية، كى نحاول أن نجد شيئا فى بضاعة السوق، نقلب ونتحدث فيها. وقد صرح الزملاء الذين سبقوا فى الحديث حول هذه المائدة المستديرة، كل ما يمكن أن يقال عن هذا الموضوع تقريبا. لكننى أنتهز الفرصة وألتقط الخيط مما قيل عن أن نظرية الترجمة الآن هى جزء من النظرية الأدبية، وأنها تدرس فى سياق آخر، غير السياق الذى نتحدث عنه. سياق هذه الجزئيات التى نتحدث عنها فى تقييم الأعمال المترجمة. وكم كنت أود أن نستكمل ضلعى هذه النظرية، وأن نستدعى قراء حقيقيين، من المتلقين لهذه الأعمال الأدبية العربية المترجمة إلى لغات أوروبية، لنسمع منهم انطباعاتهم، ولا نقف عند حدود انطباعات أهل الثقافة، التى نترجم منها وإليها هذه الأعمال الأدبية، فكلهم ـ والحمد لله ـ قرأوا هذه الأعمال فى لغاتها الأصلية، وقرأوها أيضا مترجمة، واستطاعوا الحكم على العملين، وقد رسخ فى وجدانهم النموذج أو المثل الأعلى فى لغته الأصلية. لكن القارئ الغربى ـ أو الآخر ـ الذى قرأ هذا العمل

العربى المترجم إلى لغته، كنا نتمنى وجوده ونسمع رأيه، حتى نستكمل ضلع المناقشة.

وهناك مشكلة تعترض مترجم النص العربى، تتعلق بالناحية الأدبية، أو ما يسمى «الشعرية» وما سواها. وهى تتصل بالظواهر الجمالية، ومنظومة القيم الجمالية التى أشارت إليها د. مكارم الغمرى، فى أى لغة من اللغات التى لها عمق ثقافى، فى أدبها وفى تراثها. وهناك أيضا الجانب المحلى، وهو الذى يتعامل مع معطيات الواقع الحضارية، ويوغل فى هذه المحلية.

هذان الجانبان اللذان يبدوان على طرفى نقيض فى النص الأدبى، يحتاجان من المترجم، إلى لغة تتعامل مع المستويين، لا لغة تسير وسطا بينهما. والمترجمون يلجأون إلى اللغة الوسط عادة حلا للمشاكل، فتصبح لغتهم كأنها تقدم تقريرا عمليا عن حياة الشخصية الروائية، ومن تلك الظواهر التى وضحت فى ترجمة رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، نجد نموذجا تطبيقيا فيما ذكره الدكتور محمود السيد عن ترجمة الأسماء، وكيف ترجمها المترجم، وخالف فى ذلك اللهجة المصرية، وجاءت الترجمة لا تتناسب معها إطلاقا، فكلمة «جبل»، وهو البطل الرئيسى فى هذه الرواية، جاء نطقها خليطا ما بين النطق الشامى الذى يبدأ بالحرفين T G، والنطق المصرى الذى يبدأ بـ G فقط، دون أن يقتصر على النطق المصرى وحده، وهو النطق الصحيح كما قصده المؤلف. ناهيك عن الأسماء الأخرى، التى خالفت النطق الصحيح، كما فى «حنش»، التى رسمها المترجم بصور مختلفة. وأيضا «دعبس»، التى جاء نطقها فى الترجمة بالفتح وليس بالكسر، و «تمر حنة»، التى ترجمها «تمر هندى»، والفرق بينهما واضح وكبير فى اللغة العربية، فالتمر هندى هو تمر من فصيلة قرنية، ينبت فى البلاد الحارة، ثماره ملينة، وهو الذى نعرفه جميعا، أما تمرحنة فهو تمر الحناء، هو النور الذى يكون فى نبات الحناء، وهو كلمة عربية مولدة، وبذلك خالف المترجم الأصل العربى فى ترجمته هذه الأسماء.

وسأتحدث عن نماذج من المستويين اللذين تحدثت عنهما، ولا يصح معهما تلك اللغة الوسط. النموذج الأول وهو الموغل فى الأدبية، وهو الذى يتنافى مع نصوص تراثية أخرى، يقول قاسم وهو يناجى نفسه، بعد ما أوغل الناس فى إيذائه، وأحس بالوحشة لعدم تردد الخادم عليه فى الفترة الأخيرة، وجفاه الله.. ارتكن أو ذهب إلى صخرة هند، وجلس يقول:

> ماذا أنت فاعل وحتام تفكر وتنتظر، ومادام القريب لم يصدقك، فمن الذى يصدقك، وما فائدة الحزن، وما جدوى الانفراد تحت صخرة هند، النجوم لا تجيب، ولا الظلام، ولا يجيب القمر، لكأنك تأمل فى لقيا الخادم مرة أخرى، ولكن أى جديد عنده ترتقب، وتجوس فى الظلام حول البقعة التى قيل إن جدك قابل فيها جبل ، وتقف طويلا وراء السور الكبير، فى الموضع الذى قيل إنه خاطب عنده رفاعة، لكن لا شخص رأيت، ولا صوته سمعت، ولا خادمه رجع، ماذا أنت فاعل، سيطاردك هذا السؤال، كما تطارد الشمس فى الخلاء راعى الغنم، وسيقتلك دوما من راحة البال، ومن طيبات النعم، وجبل كان مثلك وحيدا، لكنه انتصر، ورفاعة عرف سبيله ومضى فيه حتى قتل، ثم انتصر، ماذا أنت فاعل.

وواضح أن النص ليس مجرد مونولوج، يصف حركة مادية تضطرب فى حياة، وإنما يصف خواطر نفس معذبة، ويتناص مع نص تراثى يستدعيه القارئ المثقف، أو القارئ الذى له صلة بهذا الموروث الذى ينبع منه العمل الروائى بصفة عامة، نتذكر كلنا حينما وقف الرسول ـ صلعم ـ وهو خارج من مكة، وأسند ظهره إلى حائط بستان، وأخذ يدعو ربه فى الهاجرة، وقد آذاه أهله:

> اللهم إنى أشكو إليك ضعفى وقلة حيلتى وهوانى على الناس، يا أرحم الراحمين، إلى من تكلنى،

إلى بعيد يتجهمنى، أم إلى قريب ملكته أمرى، اللهم إن لم يكن بك غضب علىّ فلا أبالى..

وهو الدعاء الذى نعرفه جميعا. والقارئ الذى لا يعرف هذا العمق الأدبى فى النص، لا يستطيع أن يترجمه بسهولة، ويحافظ على مستوى عمقه، لأن ما ترجم أمامى من هذا النص، قدم فيه المترجم تقريرا عمليا، فى لغة عملية، قلت عنها إنها لغة تقريرية، وكأنها تقدم كشفا بأعمال اليوم، لا وصفا لخلجات النفس. أما الموسيقية فى النص العربى فقد تلاشت تماما فى النص المترجم، ولم تعد هناك كذلك تلك اللمسة الحانية التى يجدها المرء فى النص التراثى.

وعلى المستوى الآخر، وهو المستوى الموغل الذى يتعامل مع الواقع الحضارى اليومى، نجد رواية (أولاد حارتنا)، لا تمتلئ فقط بالأسماء، وإنما تمتلئ أيضا بالأهازيج الشعرية، والتعبيرات الشعبية. وأنا سأتعامل هنا مع الأهازيج على أساس أنها، والأناشيد والأغانى، أكثر النتاج الأدبى إيغالا فى العامية، لما بها من دلالات وإيحاءات صوتية معينة.

فها هو حمودة الفتوة يغنى وهو سكران ويقول: «يا واد يا سكّرى تشرب تنجلى، وتخش الحارة تتطوح تترمى، وعامل لى فنجرى و تمز بجمبرى»، وواضح هنا جيداً العبث مع نقل صورة للحارة من خلال هذا السكير. لكن الترجمة تقدمها هكذا: «Drink Sweet boy and be Mary». وعندما غنى أبو فصادة فى قصة قاسم، فهو يغنى بصوت ويقول: «أنا كنت صياد وصيد السمك غية». ويترجمها المترجم على نحو غير دقيق. وهكذا من الأمثلة التى أدتها الترجمة بصورة غير دقيقة للنص الأصلى، كما الحال عند ترجمة: «مركب حبيبى فى البحر جاية، راخية شعورها على المية»، وهذا لعب فى التورية وفى الغزل وفى الحنين إلى شئ قادم. لكن المترجم يترجمها إلى : «The Boot Comes bring my liver the sees Hand over The water» وهذه ترجمة بلا معنى. وآتى إلى مثال برع فيه المترجم حتى نعطيه حقه، حينما وجد المقابل الإنجليزى فى عبثية المحاكاة الصوتية لبعض الأهازيج مثل :«حطة يا بطة يا دقن القطة»، ووجد فى الإنجليزية شيئا مقابلا وجميلا جدا، وهو: «Tinker Tatier Solger Siler» لأنه حينما أتيح له أن يجد المقابل الإنجليزى، وجده متوافقا مع النص الأصلى، والعبثية تصور أن التركيب هنا ليس مقصودا لذاته، إلا لعبثية الأصوات، ومحاكاة هذه الأصوات.

والترجمة الإنجليزية فى طبعتها الأخيرة لم أطلع عليها، وهى التى قيل عنها إنه قد تمت إضافة أشياء كثيرة إليها فى ترجمة الأسماء، لكن هذه الترجمة الأولى التى صدرت عام ١٩٨١، هى التى وقعت فى يدى، وهى التى تعاملت معها وقرأتها، عقب نشرها مباشرة، وظلت هذه النماذج والأمثلة عالقة بى، حتى ذكرتها أمامكم فى هذه الندوة، وهى مليئة إلى جانب ذلك بالمواضع الجميلة جداً، التى برع فيها فيليب ستيوارت براعة شديدة فى نقل الجو الأدبى والشعبى فى آن.

ماجدة منصور:

جاءت رسالتى للماجستير فى ترجمة الرواية العربية إلى اللغة الإنجليزية، عام ١٩٩٣، بكلية البنات فى جامعة عين شمس، وكان عنوانها (دراسة تحليلية لروايتين لنجيب محفوظ وترجمتهما إلى اللغة الإنجليزية)، بالإشارة إلى تقنيات السرد، وهما (اللص والكلاب)، ترجمة تريفلر لجسيك ومحمد مصطفى بدوى، و (ميرامار) ترجمة فاطمة موسى، وكانت الرسالة تحت إشراف د. لطيفة الزيات. وقبل الحديث عن ترجمة الروايتين، أشير إلى أهمية تعدد المداخل فى هذه المائدة المستديرة، وصولاً إلى نقد الترجمة، وهو التعدد الذى

يؤدى إلى الوقوع فى مسألة فخ التقييم؛ إذ من الصعب الحكم على ترجمة ما بأنها جيدة أو غير جيدة، وهى مسألة مغرية جدا، لكن ناقد الترجمة فى الحالتين مستريح، أثناء نقده للترجمة، ويطلب من المترجم أن يعمل كذا وكذا، وكان المفروض أن يتم كذا وكذا، والواضح أننا كلنا وقعنا فى هذا الفخ.

لكن فى الحقيقة يكفينا فخراً أننا بدأنا فى نقد الترجمة، وهو الأمر الذى أهملناه لفترة طويلة، وقلما التفت إليه النقاد والدارسون، واكتفوا بالاهتمام بالنصوص الأصلية فى حين أن نقد الترجمة فى رأيى له من الأهمية فى تطوير الترجمة، ما لنقد الرواية فى تطوير الرواية ذاتها. ويبدو أن هناك أصواتا لم تزل تشكك فى أهمية هذا، من منطلق أن ترجمة الأدب العربى، ومن ثم ترجمة الرواية العربية، تدخل فى باب الرفاهية والترف الثقافى، فى بلاد تعانى من أزمات عديدة. أو من منطلق أن السعى إلى ترجمة الرواية، هو من باب التمسح فى الآخر، والانصياع إلى مركزية غربية فى النقد الأدبى، وأننا لابد أن نرى خصوصية الرواية من داخلنا، وليس فى مرآة الآخرين.

ومن أصحاب الاتجاه الأول، وهو مسألة الرفاهية والترف الثقافى، نجيب محفوظ نفسه، الذى أدلى بحوار مع مجلة النيوزويك، بعد حصوله على جائزة نوبل، وقال أنا ضد ترجمة أعمالى إلى اللغات الأجنبية، فنحن نعيش فى بلاد تعانى من أزمات كثيرة.

ومن جانبى أرد وأسأل: هل من الضرورى أن يكون هناك تعارض بين مشروع قومى لترجمة الروايات العربية، واهتمامنا بمحو الأمية. وأظن أنه لا يوجد تعارض أبداً، والمسألة فقط تحتاج إلى توجيه الطاقات وتنظيمها بشكل أفضل، فأقسام اللغات الأجنبية فى جامعاتنا الممتدة على طول الوطن العربى وعرضه، عليها دور مهم فى هذا الصدد. وما علينا هو أن نوجه جزءاً من طاقتنا إلى هذه المسألة، مسألة فن ونقد التنظير للترجمة؛ إذ لا يوجد مانع أن يكلف الطالب فى البحث فى ترجمة رواية، ويكون له مقابل العمل فى الترجمة، وأعتقد أن هذا الاتجاه بدأ العمل به فى ترقية الأساتذة، وشرط أن يتم الأمر عبر الترجمة. فقط المسألة تحتاج إلى توجيه الطاقات وأن يكون للأكاديمية دور كبير فى هذه المسألة.

وبالنسبة إلى مسألة أن نجيب محفوظ أعلن أنه لا يتوجه إلى القارئ الغربى أو الأوروبى، وأنه يتوجه لقرائه من أهل بلده وناسه، فالمؤكد أن الروائى لا يكتب وعينه على الترجمة، وينتظر بفارغ الصبر أن ينتهى من كتابة روايته، حتى يوقع عقد الترجمة، فالمفترض أن يكتب بصدق وتلقائية، وترجمة هذه الأعمال أمر آخر، تتولاه هيئات محترمة عربية أو غير عربية، تترجم أحسن ما كتب من ناحية القيمة الفنية، بدلا من أن نترك الاختيار لتجار الترجمة يسعون ــ كما رأينا فى البحث الذى قدمته الدكتورة رجاء ياقوت ــ وراء كل ما هوغريب. وسعدت أن سمعت من الدكتور روچر آلن عن أن هناك مشروعات لتنظيم عملية الترجمة، وكذلك المبادرة الخاصة بذاكرة المتوسط. وهو ما يطرح التساؤل عن دور الناقد وموقفه الأكاديمى، ومدى ارتباطه بالتراث، كما أشار الدكتور عبد الحميد شيحة فى حديثه، عن دور هذه المشروعات، فالترجمة رحلة كبيرة، تحتاج إلى تضافر الجهود.

وإذا جئنا إلى الاتجاه الثالث الذى يرى التعالى على الترجمة، رغبة فى تأكيد الذات، ورفضا للمركزية الأوروبية، أقول إن تعويض هذه المركزية، لن يأتى إلا من خلال الترجمة، وتقديم الرواية العربية بخصوصياتها وجمالها، والأمر لا يقف هنا عند حدود الرواية وحدها، بل يشمل كل ما هو عربى، فى سبيل تقويض هذه المركزية لجمهور القراء فى السياق العالمى. وهذا فى الحقيقة مطلب حضارى وسياسى واستراتيجى فى آن.

ومهما قلنا إننا نريد أن نعرض للقضية الفلسطينية ونتحدث فيها أمام العالم، فلن يكون الأمر مؤثراً مثل ترجمة رواية لإلياس خورى، أو قصائد لمريد البرغوثى، أو لأى من الكتّاب المهتمين بهذه القضية. وكذلك الحال

عندما نتحدث عن قضية المرأة العربية، لن يكون الأمر مجديا ، مثلما نترجم ترجمة جيدة لرواية للطيفة الزيات، أو لغيرها من الكاتبات.

وإذا جئنا إلى مسألة نقد الترجمة، يمكن أن أشير هنا إلى المنهج الذى اتبعته فى رسالتى للماجستير عن ترجمة (اللص والكلاب) و (ميرامار) إذ اتبعت فى الترجمتين المنهج التحليلى، أولاً: يتم اختيار مقتطفات من الرواية الأصلية تبرز استخدام محفوظ لتقنيات معينة، وثانيا: مقارنة هذه المقتطفات فى مثيلتها الإنجليزية، مع الإشارة إلى الاختلافات الحادة إن وجدت. وثالثا: تقييم هذه الاختلافات من حيث تأثيرها على المعنى العام للرواية الأصلية من ناحية، وعلى الأثر الذى يرغب محفوظ فى إحداثه لدى المتلقى من ناحية أخرى.

وبالنسبة إلى مسألة التقييم فإننى لم أهدف فى هذا البحث إلى تقديم تقييم شامل للترجمتين المذكورتين، وإنما كان التقييم محدوداً، بتتبع تقنيات السرد فى الأصل، وفى الترجمة. وتوصلت من خلال عملية التقييم إلى عدة نتائج أشير إلى بعضها هنا، فمثلا وقع الاختيار على هاتين الروايتين: (اللص والكلاب)، و (ميرامار)، من روايات محفوظ تحديدا، بما أن التركيز فى الرسالة كان على تقنيات السرد، لأن هاتين الروايتين تشكلان من روايات محفوظ مرحلة معينة من مراحل نتاجه الأدبى، بدأ فيها يدخل تقنيات سردية حديثة، مثل تيار الوعى بأساليبه المختلفة، والمونولوج المباشر وغير المباشر. ورواية (اللص والكلاب) كانت بداية للمرحلة التجريبية، كما كانت (ميرامار) نهاية لهذه المرحلة. والحقيقة أن نجيب محفوظ لم يكن ليصدم القارئ العربى، بعد ما اعتاد الواقعية وأساليب السرد التى تهتم بالعالم الخارجى، على حساب العالم الداخلى للشخصية. لم يكن ليصدم قرّاءه بتيار الوعى، وهو تيار مبهم وغامض، كما نجده عند فوكنر، أو جيمس جويس، أو غيرهما من كتاب تيار الوعى، وكان يدخل إليه بحساسية وسلاسة شديدة، يدخل ويخرج من وعى الشخصية، حتى إن القارئ يكاد لا يشعر أن الكاتب دخل فى وعى شخصية سعيد مهران فى رواية (اللص والكلاب)، أو خرج منه. بل تمضى المسألة مثل الموجة من الراوى التقليدى إلى المونولوج.

لكن الذى حدث فى الترجمة شئ مختلف تماما، فالمترجمان لرواية (اللص والكلاب) وهما بدوى وجلسيك، قررا أن يضعا وعى الشخصية أثناء الطباعة بالحروف البارزة المائلة، لكى يحددا وعى الشخصية، بدايته ونهايته، فى حين أن نجيب محفوظ لم يكن يقصد ذلك نهائيا، وبينما تتداخل تقنيات السرد فى الأصل، تداخلا يجعل مجرى الشعور ينسال إلى مزيد من الوضوح، فاصلين بين مجرى الشعور من ناحية، وبقية التقنيات من ناحية أخرى، وذلك باستخدام هذه الطريقة فى الطباعة.

هذا مثال واحد من أمثلة عديدة فى التغييرات التى من الممكن أن تحدث فى تقنيات السرد.

وبالنسبة إلى رواية (ميرامار) نجد أن التنقلات المكانية والزمانية، تلعب دوراً كبيراً فيها، وكلنا يعرف أننا نتلقى الحدث من وعى شخصيات مختلفة، وهناك أيضا عند نجيب محفوظ هذه الرغبة فى تحقيق التوازن بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية، وهذا يدخل فى مسائل خاصة بالتقنيات إذ أحيانا نراه يستغنى عن علامات الترقيم، أو يهمل الإشارات التى من الممكن أن توضح للقارئ مدى تسلسل هذا التيار.

والحقيقة أن المترجمة ـ د. فاطمة موسى ـ نجحت إلى حد كبير فى الاحتفاظ بغموض هذا التيار، الذى هو غموض مقصود. الذى أريد أن أقوله هنا إن نجيب محفوظ باختياره تقنيات سردية معينة، كان يحدد نوع التلقى المطلوب، ويريد أن يشرك قارئه فى إعادة بناء الحدث، وإذا وقع المترجم فى توضيحه، فهذا شئ غير محمود.

وأريد أن أشير أيضا إلى أن مسألة تقنيات السرد، ونحن نتحدث فى مؤتمر عن «خصوصية الرواية العربية»، يجب أن تكون هى الأخرى من المداخل التى نعتمد عليها فى نقد الترجمة. وليس بالضرورة أن تكون

تقييمية، وإن كنت أنا وقعت فى فخ التقييم، لكن عموما أى من المترجمين من الذين قاموا بدور فى نقل الرواية العربية وترجمتها، نشكره، ونقف له احتراما. وأهم ما توصلت إليه من نتائج فى هذا البحث هو أن استخدام الروائى تقنيات سردية معينة فى رواياته، هو استخدام ذو معنى وله هدف، ومن ثم فإن تغيير هذه التقنيات فى عملية الترجمة، من شأنه أن يخل بمعنى الرواية وخصوصيتها، وبنوعية التلقى المرجوة.

أميرة نويرة:

المشكلة التى أريد الحديث عنها، قد تبدو غير أساسية، لكنها تؤرقنى جدا، خصوصا أن أحدا من المتحدثين لم يشر إليها، وتتعلق بكيف يتعامل المترجمون مع النص العربى، وما أقصده بالنص العربى، ربما ليس خطأ فى الكاتب، ولكن فى آليات النشر والطباعة. إذ من المحتمل أن أجد عند الترجمة أخطاء كثيرة، وراء عدم الدقة فى الكتابة. ولا أستطيع أن أحدد النسبة المضبوطة لهذه الأخطاء، لكنها كثيرة فى الطباعة، والناشر العربى غير واع بمشاكل التحرير والكتابة التى يعتمد عليها المترجم عند ترجمته النص العربى إلى لغة أجنبية.

فاطمة موسى:

نحن قلنا إن جماعة المترجمين الأجانب «بقالون»، والناشر العربى «بقال» هو الآخر لكن على مستوى أدنى!

أميرة نويرة:

الحقيقة أن القارئ لو قرأ بسرعة، ربما لا يلاحظ هذه الأخطاء ولاتضايقه، ولكن لنفترض أنه يبدأ يترجم، محاولاً تعرف تركيبة الجملة فى النص الذى يترجمه، وسأعطى مثالاً واحداً لهذه المشكلة. عندما كنت أقرأ ترجمة رواية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، والترجمة جيدة، ولكننى لاحظت فى الفقرة التى يلتقى فيها محسن بطل الرواية بالفتاة الفرنسية، فوجدت المترجم يقول هنا عن عطاء الفتاة: «She gave him a charming smile» وهو ما راعنى واستغربت له جدا، لأن النص كله منذ بداية قراءته، يوحى بأنها كانت تسخر منه، وعدت إلى النص العربى فوجدتها أنها تقول: «أعطته ابتسامة ساخرة»، وكذلك فى طبعات أخرى وجدت أنها «ابتسامة ساحرة»، والخطأ هنا ليس خطأ المترجم، ولكنه خطأ النشر، الذى حول «ساخرة» إلى «ساحرة»، وهو ما أدى إلى كسر المعنى، وفهم الشخصية فهما مغايراً، حتى أصبح موقف هذه الفتاة موقفا متضاربا وليس له معنى، فالمترجم قرأها ساحرة، وهى فى الواقع «ساخرة». هذا مجرد مثال، والأمثلة عديدة جداً بالنسبة إلى الأخطاء المطبعية المهملة.

ويضطر المترجم أن يتعامل معها، لدرجة أننى أشعر ـ أحيانا كثيرة ـ أننى أقوم بعملية التصحيح فى الكتابة؛ لأن عدم وجود الفصلة مثلا، يؤدى إلى إعادة تشكيل الجملة، لأنها غير واضحة. وبالطبع الأمر هنا لا ينطبق على جميع الكتب، لكن عددا كبيراً من الكتب المطبوعة بالعربية، تكمن فيها هذه المشكلة، ولا أعرف لها حلاً، إذ لابد أن يتعامل الناشر بطريقة أكثر موضوعية وأكثر دقة مع النص الذى ينشره، وهذه المشكلة كانت موجودة منذ زمن فى الأدب الإنجليزى، لكنهم تخلصوا منها، مما يقلل من عدد الأخطاء، كما أن الكاتب نفسه لابد أن يراجع نصه، وأفترض أن الكاتب يعرف الكتابة الصحيحة، لكنها مشكلة واقعية وعملية، تواجه المترجم الذى يحاول ترجمة هذا النص العربى إلى لغة أجنبية، وأحيانا كثيرا تعوقه وتعرقله عملية الترجمة. ولا

أخفى أننى فى بعض الأعمال قرأت اسم شخصية فى أول القصة بشكل، وفى النهاية بشكل آخر، وتيسير أصبحت ميسرة، هذا فى الوقت الذى أتفق فيه مع الجميع على المشاكل الأخرى، وهى الأكثر أهمية، وأعتقد أنه لابد أن يكون هناك تدقيق فى النص العربى أساسا، قبل أن نترجمه إلى اللغات الأخرى.

ولا أنكر أن هذه المشكلة موجودة في اللغات الأخرى، وليست فى العربية فقط، وتظهر هذه المشكلة على يد المتخصصين فى نظرية التلقى، الذى يظهر مثل هذه الأخطاء ويحددها.

فاطمة موسى:

أظن أنه بعد هذا الشوط الطويل، أعفيكم من مداخلتى. ويخيل لى أننا فى هذه الساعات الأربع، قد تكشفنا وقلبنا مشكلات كثيرة، ومن الواضح لنا جميعا أن الترجمة من اللغة العربية إلى اللغات الأجنبية ـ خصوصا الأوروبية ـ فيها مشكلات كثيرة، ومتساوية فى التعقيد، فى لغات مختلفة، وأن أمامنا عملاً كثيرا، ومن الذى سيقوم بكل هذا العمل، وما الآليات التى يمكن أن نرسيها أو نستحدثها، كى نقوم بكل هذا الجهد.. هذا أمر متروك للزمن ولقدرتنا على الاستمرار، بعد هذه المائدة المستديرة، التى أحس أن كل الزملاء من أعضاء لجنة الترجمة سوف يعطون توصيات مهمة بعد هذا النقاش المستفيض.

والنقطة التى أثارها الدكتور عبد الحميد شيحة حول مسألة اختيار المتلقى، ووضعه فى الاعتبار، هى مسألة جديدة بالنسبة إلى كثير من الكلام الذى قيل هنا اليوم، وكنت أريد أن أقول له إننى اخترت مثالا واقعيا عند ترجمتى رواية (ميرامار)، فقد اخترت رواية تكاد تكون قريبة من فهم القارئ الأوروبى.

وهذه الرواية عندما قرأتها صديقة لى تعيش فى فرنسا، أصابها الغضب، واحتجت بشدة، وسألت: «هل هذا هو الأدب العربى، وهل أنتم تكتبون مثل الأوروبيين؟!»، وهو ما يعنى أنها تتخيل أن الأدب العربى لم يزل عند منطقة (ألف ليلة وليلة).

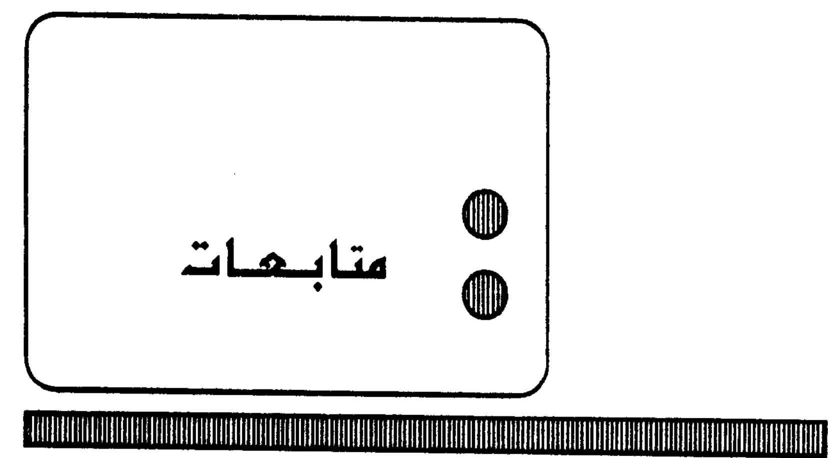
أيضا القضية الخاصة بالناشر وما يصنعه، وكلكم تعرفون أن دار هاينمان، التى كانت تنشر ترجمات نجيب محفوظ، تنازلت عن حقوقها وتخلصت منها، قبل أن يحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل بأسبوعين فقط، وهذا كان فى نظرى انتقاماً من الله ضد هذه الدار! لأنهم كانوا يتعللون بعدم وجود مكان عندهم لعرض الأعمال العربية المترجمة، وهذه المشكلات لابد أن نطرحها ونعالجها.

وأنا سألت بعض المبدعين إن كانوا راضين عن ترجمة أعمالهم، هناك بعضهم يحمدون الله على ترجمة أعمالهم، وهذا هو ما يربطهم بالترجمة فحسب، وهناك أناس يكتبون وعيونهم على الترجمة، وهذا أمر صحيح. وعندما سألت فتحى غانم عن ترجمة رواية (الرجل الذى فقد ظله) وهى صادرة من زمن طويل، قام بها الكاتب الصحفى ديزموند ستيورات، وكان يعيش فى مصر، قال إنه اشترك معه فى الترجمة، وهذه طبعا كانت مفاجأة لنا. ونحن نعرف أن ستيوارت لا يعرف اللغة العربية بشكل كاف، ولا يتمكن من قراءة النص العربى وحده، ولذلك جاء اشتراك فتحى غانم معه، وهو الذى يجيد اللغة الإنجليزية، فى صالح الترجمة، التى تعتبر من أفضل الترجمات لرواية عربية، وفتحى غانم نفسه راض عنها تماما.

المشكلات كثيرة جدا، وتحتاج إلى مزيد من الجهد، ولا يزعجنا الكلام الذى يقال عن ضرورة الترجمة أولاً ثم إعطاء النص لأحد الشعراء الأجانب، كى يراجع هذا النص، لأن هذا طبعا تثبيط للهمم، ونرجو ألا تثبط همتنا، وأنا هنا منذ سبعين عاما لم تثبط همتى، ولا أعرف إلى أين سينتهى بى المآل!

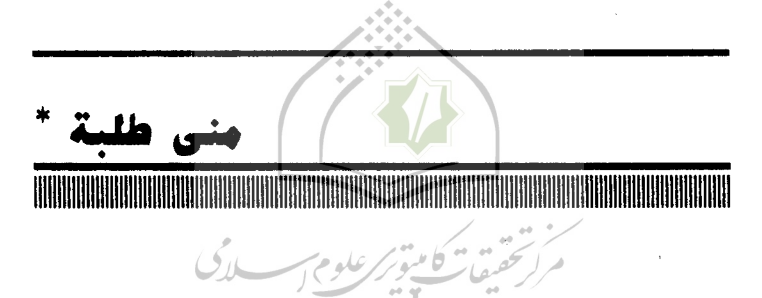



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی


متابعات



«تجليات الذات على مرآة الكتابة»
قراءة في (هذا الصباح)
لأبو المعاطى أبو النجا



منى طلبة *

أولاً: مقدمة:

أيها القارئ الكريم، لا يغرنك مثلى ما يستدرجك إليه أبو المعاطى أبو النجا من حيلة بساطة اللغة، ووضوح الرؤية فى ضوء هذا الصباح القصصى المشرق، فشراك البساطة والوضوح تعدك من بعد، بعناء القراءة، وتحديات الكشف الشقى الصبور الممتعة.

ولا أريد أن أملى عليك سبيلاً مرره إلىّ الكاتب فيما يشبه عملية «التغشيش» التى تؤهلنا لاجتياز هذا الامتحان السهل الممتنع، أو بالأحرى لقراءة هذا العمل الجميل.

ولكنى، فحسب، أريد أن أبوح لك بأن صوت المؤلف الهامس المتخفى، كان يطالعنى من حين إلى آخر، ومن كل صوب، يهدينى سبلاً للفرحة بالقراءة غير تلك الفرحة الأنانية المعتادة التى تتمثل فى حسن الظن بيسير الفهم، الذى تغرينا به هذه المجموعة القصصية، ثم لا تلبث أن تقتنصه منا بمجرد رفع البصر عن السطور، لتدعنا نشعر بحلاوة الكدّ لقص حكايات الحياة من جديد وقد تهذبنا بآداب التواصل بالكاتب والكتابة الإبداعية الباهرة.

كما أننى لا أريد ــ فى النهاية، بمقالى هذا ــ أن أقطع على صوت المؤلف، سبلاً أخرى لهدايتك للقراءة ولكنى فحسب أردت أن أحذرك إغواء القرب الذى تلح عليه بساطة الكلمة والمجاز والعنوان ولوحة الغلاف الناصعة، ورغبت فى أن أفشى سراً للقراءة اختصنى به الكاتب من دونك، أو لعله قاله لك من قبلى ، أو ربما يسرى إليك بالعديد من الأسرار ـ وهذا هو الأرجح عندى ـ التى قد يختصك بها من دونى. لعلنا نتبادل ـ نحن القراء ـ من

(*) مدرس بكلية الآداب، جامعة عين شمس .

دونه، إفشاء لأسرار كتابه الذى أمتعنا وأشقانا به (فى هذا الصباح).

ثانيا: قراءة:

أدب فلسفي: البناء العام للنص:

ما لبثت المجموعة القصصية لأبو المعاطى أبو النجا (فى هذا الصباح) عند انتهائى من قراءتها، أن أعادت على ناظرى ـ مع بعض اختلاف وبعض توافق ـ الأعمال الأدبية الفلسفية الكبرى، التى حفل بها التراث العربى الإسلامى، والتى أفادت من أصول أسطورية وفولكلورية وأدبية وحكمة: فارسية وهندية ويونانية وجاهلية. إلا أن أدباءنا المسلمين قد صاغوها فى أعمال فلسفية ذاتية، يوائمون بين أسباب الفلسفة والأدب على نحو لم يسبقوا إليه: من أمثال قصة (حى بن يقظان) لابن طفيل، وابن سينا والسهروردى و(رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى، و (كليلة ودمنة) لابن المقفع، و (الفرج بعد الشدة) للتنوخى، وقصص «الإنسان والحيوان أمام محكمة الجن» لإخوان الصفا، وغيرها، مما توازى ونهضة الشعر الفلسفى فى هذا العصر لدى شعراء كبار من أمثال المتنبى، وأبى العلاء المعرى، وأبى العتاهية، وجلال الدين الرومى، وابن عربى، وغيرهم. وقد امتد هذا النوع من الأدب إلى الغرب فى أعمال أدبية فلسفية كبرى عند فولتير، وأناتول فرنس ، وجان جاك روسو ، وأندريه برتون، وسارتر ، وألبير كامى وغيرهم . كما تجلت آثاره فى أدبنا العربى الحديث عند جبران خليل جبران ، وسهيل إدريس ، وجورج حنين ، ونجيب محفوظ ، خاصة فى مرحلة القصص الفلسفى عنده : مثل (الطريق) و(الشحاذ) و(أولاد حارتنا) و(اللص والكلاب) و(السمان والخريف) .

نحن، إذن، (فى هذا الصباح) إزاء أدب فلسفى ، ينتمى إلى القص الفلسفى لا بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً وإنما بوصفه نوعاً من الأدب يتخذ من القالب القصصى «منبراً للتعبير عن أفكار فلسفية أو أخلاقية كبرى »[1]. وربما تساءلنا : وما الذى يدعونا إلى مثل هذا التصنيف ، وكل أديب بالضرورة يعبر عن رؤية أو موقف أو وجهة نظر فلسفية خاصة من خلال أدبه ؟ ، غير أن الفارق بين الأدب الفلسفى ، والأدب الحامل لأفكار فلسفية ، يكمن فى تميز الأدب الفلسفى بعدة خصائص منها : تركيزه على خطاب تأملى مكثف ، وتفسيرى لأزمة ما ، فهو أقرب إلى الخطاب الفلسفى الذى يستحث فى القارئ ملكاته الذهنية ، الإدراك والتأمل ، أكثر مما يثير فيه من الخيال ، إذ إن المبدأ الفاعل فى هذا النوع من الإبداع والقراءة هو مبدأ إدراك الحقيقة[2]. وهو المبدأ الذى يهيمن على أغلب قصص هذه المجموعة بدءاً من القصة الأولى « ذلك الأثر » : حيث تبدو كلمات الحفيد لجدّه مجالاً لمواجهة حقيقة الجرح الذى يتفنن فى إخفائه منذ صباه ، وهو يمشط شعره فى المرآة ، وحتى مجموعة القصص الأخيرة الخاصة بملامح الوجوه فى المرآة، التى يواجه فيها البطل ملامحه من خلال ملامح للوجه المضاد له فى المرآة .

ويرى الباحثون أن مثل هذا النوع من الأدب يقترب من السيرة الذاتية ، التى يصبح البحث عن الحقيقة فيها مبدأ مهيمناً . وهذا هو حال هذه المجموعة التى هى أقرب إلى سيرة ذاتية. وربما كان التقطيع القصصى فى مجموعة (فى هذا الصباح)موهماً بأننا إزاء قصص قصيرة منفصلة ، غير أن البطل الواحد : الجد فى «ذلك الأثر» ، أو المدير فى أكثر من قصة مثل «فى هذا الصباح » ، أو البطل المضاد فى المجموعة القصصية الأخيرة «فى المرآة ملامح فى وجوه» ترسم لنا ـ فى مجموعها ـ الملامح العامة للكاتب البطل فى رحلته عبر منتخباته من المشاهد القصيرة : المستقل بعضها عن بعض من جهة والمركبة فى إطار البحث المضنى عن حقيقة الذات وهويتها شأن كل سيرة ذاتية من جهة ثانية .

ومع ذلك ، فإن هذا الشكل الموهم بالتقطع لا يلبث أن ينبهنا إلى منحى جديد تماماً فى رواية السيرة الذاتية ، منحى يبدأ بتثبيت الذات البطل فى البدء من خلال التساؤل عن الحقيقة فى القصة الأولى ، ويمضى بهذه الذات إلى الحبكة الأزمة، التى تمتد طيلة مشاهد المجموعة ، يتفاعل فيها البطل بالآخرين حيناً ويصارعهم أحيانا بهدف تعرف الذات فى الآخر ، وحتى تتمم الذات تعرفها هويتها فى النهاية عن طريق وعيها بنموذج البطل المضاد .

ومثل هذا المنحى نجده فى (كتاب الموتى) للقدماء المصريين ، فمثل هذه الرحلة الأخروية التى يجتازها كل

متوف لمحاسبة النفس وتعرفها ، تنتهى بصيغ الاعتراف السلبى « لم أقتل » ، «لم ألوث النيل » ، « لم أكذب »...إلخ. ونجده أيضاً فى شخص المسيح الذى جاء للبشر ليقدم «نموذجاً مضاداً لآدم» فقد عصى آدم أوامر ربه، ولم يعصها المسيح. كما يقدم المسيح من جهة أخرى ، بوصفه معياراً للصلاح؛ إذ يبدو كل آثم نموذجا مضاداً للمسيح "anti- Christ" .

وعلى هذا النحو من تعرف الذات من خلال البطل والبطل المضاد معاً، نجد شخصية الرجل المهم ، أو المدير ـ فى المجموعة الأخيرة ـ لا يقضى سوى خمس دقائق لتحديد موقفه من الآخرين ، ليبدو هو الممثل الوحيد فى مؤسسته ، وهو «النموذج المضاد» لشخصية الكاتب الجد المدير الذى يقضى أوقاتاً طويلة لتفحص سؤال الحفيد فى قصة « ذلك الأثر » ، أو للاستماع للصحفية اللامعة **سلمى عواد** فى قصة « مفاجآت **سلوى عواد** التى لاتنتهى »أو للتواصل الودود بمحمد الراوى و سلوى فى قصة «فى هذا الصباح». هو بطل مضاد نعم ، ولكنه ليس مضاداً تماماً ، فربما يحمل الكاتب بعضاً من ملامح هذا الضد ، كما يقول فى نهاية هذه المجموعة :

> فلعلنا جميعا نحمل فى وجوهنا بعض ملامح هذا الوجه الذى رأيناه فى المرآة .. نعم .. فنحن نحمل من هذه الملامح بقدر ما نرغب فى امتلاك الأشياء ، ونرغب عن الاكتفاء باستخدامها ، بقدر ما نجد فى صدورنا من الضيق من أولئك الذين يختلفون معنا فى تقدير الأمور ، أو فى زاوية الرؤية . بقدر ما نخاف من مواجهة الحرية بمعناها العميق الشامل باعتبارها حقاً للآخرين ولنا بالمقدار نفسه [٣].

بمثل هذه السماحة فى تعرف النفس من خلال تأمل الذات والذات المضادة تكتمل المعرفة – التى ربما تكون على هذا النحو هى الأقرب إلى الحقيقة – بالذات.

تمييز آخر ، بخلاف البناء الفنى الفلسفى المتميز لقصص هذه المجموعة ، تمييز وددت التنويه إليه بما يمهد لتحليل تأويلى مفصل لها ، ألا وهو التمييز بين الفلسفة والأدب : فالفلسفة هى منهج تأملى تجريدى ، يفسر الظواهر بإرجاعها إلى عللها البعيدة غير المباشرة ، ويربط الظاهرة بالوجود كله . وقد كان موضوع الفلسفة القديمة هو الوجود والمعرفة والأخلاق . أما موضوع الفلسفة الحديثة فهو المجتمع والإنسان واللغة والواقع ، بل إن أبسط ظواهر هذا الواقع هى موضوع جدير بالتأمل والتجريد ، فقد كانت ظاهرة «الجنون» مثلاً ، هى مادة تأمل الفيلسوف الفرنسى المعاصر ميشيل فوكو فى صياغته فلسفة السلطة فى المجتمعات الحديثة :

> مادة الفلسفة إذن هى قضايا الإنسان ، وإذا ما نزع الإنسان عن ناظريه أغشية حياته اليومية وركامها ، وأبصر خلف كل عارض وإشكال يعرض له « جوهر » أعم فهو فيلسوف بشكل ما [٤].

وعملية التجريد نفسها التى تمارسها الفلسفة لوقائع النفس والتاريخ والوجود والمجتمع ، لتكشف عن تركيبه الديناميكى ومعناه ومبدئه الفاعل الأشمل، هذه العملية نفسها يمارسها الأدب ولكن على مستوى آخر؛ إذ يقوم الأديب – وقد تشبع بتأملاته وانفعالاته بالواقع – بانتخاب لحدث، ولغة بعينها، وكلمات بعينها، ويكثفها جميعاً فى إطار تركيبى مجازى، بحيث يصبح العمل الأدبى فى كثافته الجمالية تلك نموذجاً رمزياً لموقف الكاتب الفلسفى من جهة، ونموذجاً رمزياً يصدق استيعابه للانهائى من المواقف الحياتية التى يمر بها القارئ من جهة ثانية. ومثل هذا التجسيد للمجرد، الذى يصبح بدوره نموذجاً رمزياً للكثير من المواقف يصبح شبيهاً بالقانون المفسر للظواهر. وبذلك، يستطيع الأدب فى طابعه الجمالى المزدوج التجريدى/ التجسيدى، أن يوحى أكثر من أن يقرر، وأن ينتصر لخلوده عبر الأزمان، فى حين تصبح الآراء الفلسفية (المفاهيم والنظريات والقوانين المجردة) قيد الدحض المستمر.

ما يهمنا هنا، إذن، هو هذا الشكل الجمالى المجسد لفلسفة أبو المعاطى أبو النجا فى لغةِ وحبكة الحدث وزمانِ ومكانِ قصصى:

١ -أما اللغة، فسأختزلها فى كلمة رمزية مفتاحية، افتتح بها الكاتب صورته فى مجموعته القصصية وأنهاها بها، ألا وهى «المرآة». فهى – عندى – مفتاح لغوى رئيسى للعالم الأدبى الفلسفى فى هذه المجموعة، ذلك وإن اختلفت تجلياتها من قصة إلى أخرى.

٢ – أما الحدث الرئيسى الذى يستقطب معظم قصص هذه المجموعة، ويشكل حبكتها، فهو عندى تواصل الشخصيات ومواجهة بعضهم بعضاً، وإن اختلفت تقنيات هذا التواصل ما بين المونولوج والحوار والسرد المفسر للانعكاس المعوق أو المتبادل للصور فى مرايا الأشخاص.

٣ – أما الزمان فهو الصباح الذى يشرق على معظم قصص المجموعة، وإن اختفى ذكره المباشر فى بعضها إلا أننا لا نستطيع بحال أن نغفله، وقد توالت إشراقاته مع نبرة التفاؤل بالغد القادم فيها جميعاً.

٤ – وتظل الكتابة هى المكان الضام، والمرآة الكبرى التى تتجلى على صفحاتها انعكاسات الحقيقة الإنسانية فى تراوحها البديع بين الشحوب والظهور، الكذب والصدق المنتظر.

المرآة:

كنت قد انتهيت من ارتداء ملابس الخروج فى **ذلك الصباح**، وكالمعتاد وقفت **أمام المرآة** ألقى نظرة أخيرة على هندامى، فوجدت يدى تمتد إلى المشط الموضوع فوق التسريحة، وتمضى به فى حركات شبه محفوظة فى شعرى تبدأ من جهة اليسار إلى جانب رأسى الأيمن. فى ذلك الصباح فوجئت بحفيدى الذى كان يقف خلفى تماماً دون أن أشعر به يقول :

جدى .. أنت ليس عندك شعر ياجدى !

حملت الصغير بين يدىّ وقبّلته وأنا أقول له :

متى صحوت أيها العفريت ؟

حاولت بتوجيه سؤالى له أن أهرب من سؤاله المضمر ، ولكن الصغير ما لبث أن نسى السؤالين معاً ....أما أنا فقد وجدت نفسى **- وربما دون قصد -** أعود للتفكير فى ملاحظة حفيدى التى نسيها !

لم أكن أجهل طبعاً أنه ليس عندى شعر ، ولكني تعودت أن أتعامل مع ما تبقى منه ، كما كنت أتعامل معه حين كان غزيراً وأسود ، وقتها كنت أسرحه أيضاً من اليسار إلى اليمين ، فقد كانت تلك هى الطريقة المناسبة لإخفاء تلك البقعة المستطيلة من جلد رأسى التى تخلو تماماً من الشعر .. كنت حريصا منذ أيام الشباب الباكر على أن أخفى ذلك الأثر الذى أحمله فى مقدمة الجبهة من **آثار الكى بالنار** الذى تعرضت له وأنا طفل صغير كمحاولة أخيرة لإنقاذى من مرضٍ حَارَ فيه طبّ تلك الأيام ، فكان آخر الدواء الكيّ !... ولأول مرة أجد نفسى **- بقصد هذه المرة -** أطيل التفكير فى معنى سلوكى الذى أمارسه كل صباح بدرجة من الآلية ، وكأننى لا أزال أخاف أن يرى ذلك الأثر الباقى فى مقدمة رأسى ، نعم ، **ذلك الأثر الذى لا يكاد يبين حتى لعينى** ، فمن يمكن أن يلاحظه الآن ؟ أو من يهتم بأن يلاحظه ؟ ومع ذلك ، فكل هذه البديهيات لم تنجح فى إنقاذى من عادة قديمة حتى جاء حفيدى **ليفتح عينى على ما لا أريد أن أراه.**

قلنا من قبل إن المرآة هى أداة الكاتب لتعرف الذات ، بها يفتتح مجموعته القصصية فى « ذلك الأثر » التى اقتبسنا منها هذا الجزء المشار إليه توا ، وبها يختتم قصصه فى «المرآة: ملامح فى وجوه » . وبعض المراجعة للحقل الدلالى الكثيف والمتشابك لرمز المرآة ، يضعنا على أعتاب الفهم لهذا الرمز المفتاح « فى هذا الصباح » :

فالمرآة هى مساحة عاكسة حاملة لرمزية بالغة الثراء فى مجال المعرفة والحكمة . وقديماً كانت المرآة اسماً معادلاً «للتأمل » و«التقدير» ، وكان التأمل يعنى مراقبة السماء وحركات النجوم عن طريق مرآة عاكسة ، يستطيع المرء من

خلالها تأمل الكون ، وتقدير حركته الكلية . ولكن المرآة لا تعكس الحقيقة الكونية فحسب ، بل إنها تعكس أيضاً محتوى القلب والضمير تارة ، والغرائز الخفية فى لاوعى الإنسان تارة ثانية .فالمرآة ـ مثلها مثل الشمس والقمر والماء ـ قادرة على التنوير والكشف ، فهى تستخدم فى الحكمة الصينية القديمة بمعنى الصفاء والوضوح، حيث تقول الحكمة: «كن واضحاً ومشرقاً واعكس ما فى قلبك» . بهذا المعنى كانت المرآة تجلياً للحقيقة والبراءة . وعلى العكس من ذلك ، كانت المرآة فى البوذية ، هى كتاب حساب المرء فى الآخرة . فقد كان «ياما» ملك الموتى يستخدم المرآة من أجل إصدار الحكم على المتوفى ، وبعد مطالعة مرآة أعماله . وفى الطاوية تعكس المرآة صور الطبيعة الشريرة وتستبعدها فى آن ؛ إذ إن استجلاء هذا الشر كان يعنى التخلص منه بشكل ما . على هذا النحو، نرى أن المرآة تعكس براءة القلب وشرور النفس معاً .

وللمرآة وظيفة مزدوجة أيضاً ، فإذا كانت الشمس والقمر مثلها مثل مرايا تعكس الضوء العلوى من جهة ، فهى من جهة أخرى مرايا عاكسة لما يدور على الأرض . ويتراوح دور المرآة فى استجلاء الحقيقة الثابتة تارة ، والمتغيرة تارة أخرى : فالمرآة تعكس الحقائق العلوية ، أو صورة الإله فى البشر ، فهى تجلٍّ للخلق المبدع ، كما هو الحال فى التراث الأفلوطينى والمسيحى والصوفى الإسلامى ؛ إنها أداة إشراقية للمعرفة ، ولكنها أيضاً تعكس توالى الأشكال والأزمنة المحدودة والمتغيرة للكائنات . وعلى هذا النحو ، ليست المرآة دائما صورة أمينة للحقيقة ، بل ربما تعكس الاختلاف ، أو حتى الصور فى الوضع المعكوس .

بذلك ، لا يكون التأمل المرآوى إلامعرفة غير مباشرة . وحتى تكون المرآة أداة جيدة لهذه المعرفة لابد أن يصاحبها اجتهاد دائم لتكون مجلوة ، وإلا كانت سبباً فى انفصال المرء عن صورته ، أو عن وعيه بذاته . وقد ألقى علم النفس الحديث الضوء على الجانب المظلم من النفس الإنسانية ، ومن قبل أشادت الأفلاطونية المحدثة بالجانب المظلم للنفس والذى يتمثل فى الجسد، والجانب المنير منها الذى يتمثل فى الروح ، وهى الفكرة التى طوّرها الغزالى والصوفية من بعده، والتزموا بها فى معارجهم الروحية ومصطلحاتهم المعبرة عنها مثل : مرآة الكون ، مرآة الوجود ، مرآة الحضرتين ، ومرآة الحضرة الإلهية .

وفى الصين القديمة ، لا يصل المرء إلى تعرف انعكاسات ذاته من خلال المرآة فحسب، ولكن من خلال إنسان آخر أيضاً . أما الحديث النبوى الشريف « المؤمن مرآة أخيه » فيضيف بعداً آخر للمعرفة المرآوية ، التى لا تتمم إلا عن طريق التفاعل بالآخر ، والتجلى من خلاله . وعلى هذا النحو، ليست المرآة مجرد انعكاس للنفس، وإنما هى أيضاً مجال للمشاركة الفعالة فى صناعة الوعى بهذه النفس.

إن وقوفنا على المجال الدلالى الثرى لرمزية المرآة[٥] يعيننا على تجلية التناص الدلالى الذى يربط النص الذى بين أيدينا بغيره من النصوص، كما يضعنا على عتبات الكشف للجديد الذى يقدمه النص وينفرد به من دونها. فالمرآة الصباحية لأبو المعاطى أبو النجا التى يرى فيها نفسه أو يدرك بها الحقيقة ليست كمرآة أحد، فهى ليست مرآة عالم المثل الأفلاطونية، ولا مرآة فرويدية تعكس مجاهل اللاوعى الفردى، ولا هى مرآة يونغ التى تعكس اللاوعى الجمعى، ولا هى المرآة النرجسية التى كان يعشق من خلالها نرجس الإله اليونانى الجميل صورته فى المرآة، ولا هى المرآة النبوية التى ترى النفس من خلال الآخر فحسب، إنها تستجمع كل الدلالات السابقة، والأهم من ذلك أنها تضيف إليها: إنها مرآة للنفس تعكس صورتها من خلال مرايا الطفولة والمجتمع والآخرين، مرايا تدركها الذات من الحوار والتساؤل المستمر الذى ربما قد يأتينا من خلفنا، مما يكمن فى الظهر وليس دائماً مما هو قابع فى وضوح أمامنا. فسؤال الحفيد الواقف خلف البطل، بعيد وغير مرئى على المساحة العاكسة للنفس أمام الراوى. ولكن بحسبه هذا الإنصات المتدبر للسؤال عن «غير قصد» تارة، و «عن قصد» تارة أخرى، ليقلب لنا المعايير السائدة للمعرفة المرآوية، إذ إن إعطاء الظهر للآخرين، والانفراد بالنظر للأمام، وللذات وحدها أو للآخر وحده، لن تصح معه الرؤية. كما أن اعتياد الثقة بما نرى يكسبنا آلية عمياء غير مبصرة. أما الأسئلة التى يطرحها الآخر، وتعاملنا مع صورنا بالأحرى من حيث هى آثار لمعارف وخبرات شتى، لا بوصفها نسخاً أمينة لذواتنا، هى البصيرة الحقة. المرآة هنا،

هى مرآة التساؤل والتذكر والاستشراف، إنها انعكاس لأثر الكىّ، لا لوهم الصورة الكاملة «للرأس ذى الشعر الغزير الأسود».

إن سؤال الحفيد الذى أتانا من الخلف هو مادة البصيرة، ومحفز الرؤية، فى حين تظل المرآة مكانها تساعد البطل على التأمل والاسترجاع لتلك الخبرة الأليمة، والتقدير لحجم المفارقة بين الصورة التى يراها لنفسه فى المرآة وصورته الحقيقية التى يشكلها عبر الاستفهام والإجابة عن سؤال الحفيد، وكل إجابة تسلمنا إلى سؤال جديد، فتجربة الكىّ بالنار التى تعرض لها الكاتب فى طفولته، تسلمنا إلى سؤال جديد هو: إلى أى مدى كانت خلاله انعكاساً لفطرته الطيبة أو مطابقة للمثل العليا التى يطمح إليها؟ ألم تكن وسيلة لاتقاء الألم؟ ألم تكن حصيلة الرعب من الكىّ؟:

> وفجأة تراءى لى فى وضوح قاس أن كثيراً مما كنت أظنه بعض صفاتى الطيبة طوال سنىّ عمرى ربما لم يكن سوى أسلوبى الطفولى فى تجنب الهول الذى كنت أخشى أن يأتينى فجأة ممن أحبهم وأثق بهم؟!

ويتصاعد هذا الوعى فلا يرى الكاتب ذاته وحدها فى المرآة وإنما يرى الظرف القاسى لمجتمع بأسره:

> لا أدرى ما الذى جعلنى أشعر .. بأننى أشم رائحة شئ يحترق، كأنه شعر رأسى، واختلطت تلك الرائحة بصورة غريبة لعملاق أمسك فى قبضته الخرافية التى تحتوى على آلاف الأصابع بأعناق كل المصريين، وراح يكويهم فى جباههم بالنار بحجة أنه ينقذهم من هلاك محقق أو يقودهم لخير عميم، وليتعمد ذلك الشعب بطيبة الخائفين.

وهكذا، يترقى الكاتب فى بصيرته المرآوية ليصل إلى السؤال الوجودى الذى يجعل من كل القصة معراجاً إلى فردوس الوعى، معراجاً لا يصاحبه فيه ملك دليل، وإنما «سؤال دليل». وحين يأتى ميعاد الثواب بالفردوس، يكتشف الكاتب أن حسناته كانت ثمناً لاتقاء الإرهاب، وحساب الراوى لنفسه وللمجتمع ليس كحساب أحد، فهو يغوص إلى أعماق الحقيقة، ويجعلنا نتساءل معه إلى أى مدى يكون الخير الصادر عن اتقاء العذاب، عن الأمر والنهى، خيراً؟ وإلى أى مدى يكون الخير المصنوع تحت مدافع القهر معوقاً للاختيار المبادر والمغامر والنامى:

> شغلنى دائماً أمر الرجل الذى أمسك بى، لأنه لابد أنه كان عملاقاً، قادراً على أن يوثقنى بيديه فلا أفلت منه طوال هذه المدة! لم يحدثنى أبداً أحد عنه، والغريب أنى لا أتذكر أبداً صورته! لابد أنه كان أحد أعمامى، لابد أنه كان شخصاً أثق به، وأطمئن إليه لأمضى معه بهدوء إلى ما يراد بى، كانت تلك أول خبرة لى مع دنيا الخدع والمخاتلة، مع انهيار الثقة فيمن تحب! مع اختلاط الخير بالعذاب والألم! مع الذين يقولون لك: إن كل هذا العذاب لا مفرّ منه .. لكى تنجو .. لكى تعيش .. كنت أعيش لأول مرة فى عمرى خبرة المشى على الصراط فوق النار لكى أصل إلى فردوس الحياة؟

الخير القائم على الإرهاب، على الخوف، على تهديد ووعيد، لا خير فيه، إنه كراهية مكظومة، وارتياب متبادل بين الذات والآخر، وإعاقة لنمو الخير نفسه، هذا هو الرعب بعينه الذى انتاب الكاتب حين رأى فى المرآة صورة ذاته فى طفولتها الفرويدية البعيدة، وعلاقتها الخائفة من الآخرين، وصورة مجتمع بأسره يرزح تحت نير الفضيلة الجبرية!، وصورة الإنسان العاجز إلا عن الخير المدفوع ! أيستحق مثل هذا الخير أن يسمى خيراً إنسانياً ،وأن يوسم صاحبه بالخير؟! :

> أين وكيف أخفيت كل هذا الرعب الذى تفجر فى داخلى عبر تلك اللحظات المرعبة ؟ أين وكيف أخفيت شكّى فيمن وثقت بهم وكراهيتى لمن أسلمونى لهم ، لمن عجزوا رغم محبتى لهم عن إنقاذى مما يحدق بى ؟ ثم

كيف عدت لأحبهم من جديد دون حقد أو ضغينة أو بهما خافيين ملتبسين !!... المخاوف اللامعقولة التى كانت تظهر فجأة على السطح حين تلوح أمامى فرص للنمو وللمغامرة ، فتخطفنى من أمام الفرصة أو تخطف الفرصة من أمامى حين أتردد فى اتخاذ المبادرة التى قد تكون مجرد كلمة أو خطوة أو ابتسامة أو قرارا.

هل تنتهى الرؤية عند هذا الحد المرعب ، عند هذا التساؤل الوجودى الأساسى عن معنى خيبر بروضه القهر ؟ لا..إنها تستكمل فى استشراف مستقبل أفضل للحفيد ، مستقبل لن يعانى فيه هذا الألم الذى لفرط هوله يسلمه إلى النسيان، وضعف البصيرة ، وإنما إلى ألم الاعتماد على النفس ، وتشكيل شخصه ، وتهذيب نفسه بما يجعله مختاراً لما يصنع ، لخيرٍ يأتيه عن محبة وطواعية وإرادة ، وينّميه بالمبادرة والمغامرة . وهكذا ، يبدأ البطل رحلة العودة إلى الأرض بعد معراجه ، بعدما رأى ما رأى ، لتتخذ المرآة عند هذه الآونة طابعاً تنبؤياً :

«صراخ حفيدى هو الذى أيقظنى من هذه الرؤية المرعبة . حفيدى هو الذى كان يحاول استخلاص لعبته الضائعة ، لقد نجح فى الوصول إلى لعبته ، ولكنه أصبح عاجزا عن الخروج من المأزق الذى وضع نفسه فيه لكى يصل إلى لعبته ، خلف المقعد ، ولم أشأ أن أتعجل فى تقديم العون له ، خلف المقعد ، كنت مطمئناً إلى أنه سوف ينجح فى تخليص نفسه ، وأنه يستحق بعد ما فعله بى أن يعانى قليلاً ، ما دامت هذه المعاناة لن تفقده القدرة على التذكر ! .

بمثل هذا التواصل الحى بالجيل المقبل ، بالآخرين نقف على الحدث ، الحدث الرئيسى فى: (فى هذا الصباح).

ثالثا :تواصل الشخصيات :

الكاتب الراوى لا يتمم رؤيته المرآوية الصباحية بالعكوف على الذات ، بل بالتواصل الحى مع الآخرين ، هذا التواصل تتنوع مراتبه ما بين : حسن الإنصات كما نجد فى قصة « ذلك الأثر » مع الحفيد ، أو بحسن المراقبة كما نجد فى القصة الرائعة « الأعمى والبحث عن قطة سوداء» ، التى يراقب فيها الكاتب وهو فى مجلسه من النادى مجموعة من الشباب ، فيحزر أن الفتاتين تربط كل منهما علاقة خاصة بكل من الشابين اللذين يجلسان فى مقابلهما ، ويمضى وقتاً طويلاً فى التحزير: « أى منهما يحب من؟» ، ليصل فى النهاية ــ وقد انضم إليهم العديد من الشباب الآخرين ــ إلى أن ثمة علاقة أخرى حميمية تجمع بين هؤلاء الشباب جميعاً ليست على النحو الذى اعتاده هو للحب أو للعلاقة بين الرجل والمرأة . وقد يتخذ التواصل بالآخر بعداً حميمياً مباشراً بين الراوى والشخصيات الصادقة ، سلمى عواد ، محمد الراوى ، سلوى ؛ ومثل هذا الصدق ، وعلى العكس مما نتصور ، ليس هو الوضوح الساكن، وليس ثباتاً للعلاقة ؛ إنه الصدق الحقيقى أو تلك الطاقة لكامنٍ صافٍ لا تعدم مفاجآته وإبداعاته ، فالصدق المخصب بتفاعل الشخصيات الصادقة هو عين الإبداع لخير متجدد ومدهش دائما ، وهذه هى «مفاجآت سلمى عواد» .

ويتخذ هذا التواصل الحى بالآخرين بعداً متعدد الزوايا ، حين تصبح قصة « الشوط الثانى » معرضاً مكثفاً لوجهات النظر المختلفة حول معنى وفلسفة لعبة كرة القدم ، بما يصل فى نهاية هذا الشوط إلى جماع الآراء ، ومما يعمق لدينا وجهة نظر فلسفية دقيقة مفسرة لوضعنا المجتمعى الراهن ، ولدراما الوجود البشرى المفتقد للحرية مع النظام ، وللفردية المرتبطة بالجماعة، وللمهارة المجافية للخديعة ، وللزواج العادل بين المنطق والمصادفة .

وربما يتخذ التواصل مع الآخر بعده الدرامى العالى مع تحاور الشخصيات المتضادة فى قصة « الوغد والنبيل » ، وقصة « فى هذا الصباح » بين العاملين فى المؤسسة، والقائمين عليها لإدارتها من بعيد ، الذين لا يحسنون التقدير والاستماع للعاملين . ونرى فى قصة « والدعوة عامة » شخصية الراوى الذى يحقق مشروعه الخاص بمفهوم العدل فى كنف مدير شركة استثمارية سرعان ما ينسب المشروع إلى نفسه ويستقطب زوجة الراوى إلى صفّه . أما الصراع

الأكبر فيتمثل فى تلك العلاقة التى تجمع بين صديقين متقابلى الشخصية : المثقف المبدع، والمثقف الممثل للسلطة ، فى مجموعة «فى المرآة ملامح فى وجوه».

إلا أنه مما يسترعى الانتباه هو أن تواصل هذه الشخصيات جميعها وصراعها لا يصل بها إلى حد الانفصال ؛ إذ يظل هناك دائما مجال للأمل فى تواصل أفضل وبصيرة مرآوية أكثر جلاء ، وإن بلغ اليأس مداه :

سوف تتعب إلى حد اليأس ، وأنت تحاول أن تنقذ نفسك أو صديقك من عالم شكوكه ومخاوفه ، ليجد فى نفسه شجاعة مواجهة الحرية، وانتظار عطاياها التى لا تشترى ولاتغتصب ، ولا تقبل الإغراء أو التهديد . فإذا شعرت بالعجز عن نزع سلاح صديقك ، فلماذا لا تحاول أن تبدأ بنزع سلاح مخاوفك ، جزء من مخاوفك ، فلعلنا جميعاً نحمل فى وجوهنا بعض ملامح هذا الوجه الذى رأيناه فى المرآة .

أما عبقرية الكاتب فى وصف دخيلة النفوس ، وتلونات المشاعر ، وتراتب الأفكار والمبادئ التى ترسم ملامح الشخصيات ، فليس لها نظير ، إنها جزء لا يتجزأ من بصيرته المرآوية المستوعبة للآخر حيناً ، والمعتذرة عنه أحياناً، والمعارضة له تارة ثالثة ، تلك المعارضة التى يستوعبها فى إطار البصيرة بالذات الإنسانية كلاً؛ إذ يقول فى قصة « رجل لا يتجاوز الدقيقة الخامسة من وقته»:

له زمن مفضل يكسب فيه معركته الأولى ، وغالباً ماتكون الأخيرة ، ذلك الزمن هو الدقائق الخمس الأولى التى يلتقى فيها بشخصية جديدة ، سواء سعى هو إليها أو سعت إليه ! فى الدقيقة الأولى ، يلتقط نقاط القوة ونقاط الضعف لدى هذه الشخصية ، يلتقطها من النظرة والخطوة و الوقفة والجلسة وطريقة التحية ... ربما كانت هذه الموهبة اللاقطة النافذة هى أعظم مواهبه لأنها هى التى تحدد نوع وحجم الأسلحة التى يستخرجها من ترسانته ، ليحسم معركته الأولى والأخيرة فى الدقائق المتبقية . الدقائق الخمس الأولى هى فى عصرنا هذا كل الزمن المتاح أمام الرجال من أمثاله ، وقد علّمته التجربة أن الجهد المبذول لخلق الانطباع الأول أوفر وأجدى من الجهود المضنية التى قد تبذل بعد ذلك لتغييره ، وأن الناس حتى الأذكياء منهم يسلكون فى عصرنا هذا وفق انطباعاتهم ، فلا أحد لديه وقت للتفكير الطويل لتكوين الاقتناع ... يقول البعض إن وجوده بهذه الصورة هو مرحلة من مراحل التطور الإنسانى ، وسيأتى يوم لا محالة يتطور فيه رجال الصف الثالث، يحطمون شعورهم الزائف بالعجز والحاجة إلى الحماية ، ويعنون بتنمية ذواتهم بقدر ما يعنون بتنمية مواهبهم وقدراتهم ، يجمعون بين القدرة على الإبداع ، والقدرة على توظيف هذا الإبداع فى وقته ومكانه ، وآنذاك يتغير رجال الصف الأول أنفسهم ، فلن تكون هناك سوى لغة واحدة يتكلمها كل الرجال ، وآنذاك تتغير الحياة كلها!، وإلى أن يحدث ذلك أو لا يحدث ، فسيبقى هذا الوجه فى المرآة جديراً بكل ما نملك من أسى ومحبة ، ورغبة فى التفهم ، ورغبة فى المواجهة والتغيير .

بمثل هذه العبارات، تتلاقى الرؤية فى المرآة لذلك الأثر فى القصة الأولى، بالرؤية فى المرآة فى القصص الأخيرة، فالخير المقموع فى البدء يقابله الإبداع المقيد من رجال الصف الأول فى النهاية، والعم الفظّ الذى وثق يدى الطفل لكيّه بالنار وكأنه يعتنى به ويدفعه لخير، يقابل إغواء رجال الصف الأول للمبدعين من الصف الثالث بحمايتهم. هنا، يحكم الكاتب الحلقة، وينهى مجموعته القصصية؛ إذ يصبح الإغواء معادلاً للقهر، ولسلب الإنسان حريته وتناميه الطلق البشوش. ومع ذلك يظل هناك الأمل مفتوحاً لكرامة تنمية الخير فى إطار الحرية بعيداً عن القهر أو الإغواء، أملاً فى دعم استقلال الشخصية، والتنمية المثمرة لمواهبها وقدراتها

على المواجهة والتغيير. هل - فعلاً - من الممكن المواجهة؟ ربما لا تكون المواجهة حياة جديدة، بل هي الرعب والجرح. كما سنرى في زمن هذا الصباح.

رابعاً: تجليات زمن الصباح:

رحلة الوعي التي خاضها الراوي في قصة «ذلك الأثر»، والتي حدد حدوثها بـ «ذلك الصباح»، يعود ليدعها أكثر قرباً، مع ضمير الإشارة «هذا» في قصة «في هذا الصباح»، لتوشك أن تتحول إلى مواجهة حاسمة للتغيير، بانتقال ضمير الإشارة من البعيد إلى القريب. فهل تمت المواجهة ؟ لا .. لم تتم، فالمواجهة هنا قد تبدو أقرب إلى الجريمة، وهذا السطوع في الثقة بالرؤية، قد يبدو مرعباً. فالكاتب في هذه القصة لا يستطيع مواجهة سلوى - وهي المرأة المتزوجة الجادة والمحبوبة من جميع العاملين بالشركة - بحقيقة حبّه لها، كما لا يستطيع مواجهة محمد الراوي. فمثل هذه المواجهة من قبل الكاتب للآخرين هي جريمة قتل أو بالأحرى «انتحار»، فسلوى ومحمد الراوي ربما يشكلان معاً ذات الراوي نفسها. هنا، يبدو ضوء الصباح البعيد المجلي للرؤية المتوترة، أبهى من هذا الضوء الساطع لصباح جاد للمكاشفة التامة، مجافٍ لطبيعة الحياة في تراوحها بين اختلال الأضواء، فوجهها (سلوى) مثل وجه:

> الراوي لا يعرف الكذب .. وكان هذا هو اللحن المميز الآخر للعاملين في الفرع! حب يخشى المواجهة، لأنه يخشى ما وراءها .. وعمل لا يحقق كل غاياته لأنه معلق بحبل في أيد نائية تشده حين تريد، وتتركه يضيع حين تريد، ولا أحد يعرف بالتحديد ماذا يريدون وماذا لا يريدون ؟! في هذه المرة، وفي هذا الصباح، وبعد أن يئست تماماً ... ملأني شعور قوي بأن الأمر كله أصبح يحتاج إلى مواجهة حاسمة، ليس فقط بين المركز والأطراف، بل بيننا وبين أنفسنا أولاً، سأقول لمحمد الراوي حين أنفرد به بعد لحظات، سأعترف لسلوى بحبي لها، وسأتحمل كل النتائج .. ولكن قبل أن أعترف لسلوى أريدك أن تعترف .. لماذا وأنت تحب عملك كل هذا الحب، لماذا لا تعمل مرة واحدة ماتحب ؟ حين دخل محمد الراوي حجرته بدا وجهه أكثر رونقاً.. لدرجة أنني تحيرت قبل أن أبدأ مواجهتي معه. في لحظة الصمت هذه اخترقت رأسي كرصاصة فكرة لاأدري من أين جاءت .. تقول إن محمد الراوي الواقف أمامي الآن بكل هذا البهاء والرونق كان قد مات من شهور في ظروف غريبة ... وجدتُني أصرخ فيه .. محمد طوال عمري أعرف أنك مجنون .. صادق لكنك مجنون .. تعرف دخائل القلوب ، وربما هذا سر جنونك ، قل لي يا محمد أنك أنت الذى أطلقت منذ شهور إشاعة موتك .. لأنه لو كان موتك حقيقة فليس لهذا سوى معنى واحد أن هذا الصباح الجميل كان مجرد حلم ، وأن لحظة المواجهة والمكاشفة ستبقى مجرد أمنية . رأيتُ في عينيه ألماً شديداً حرت في تفسيره كأنه يقول : أنت تقتلني هذه المرة أيضا.

خامساً: انعكاس الذات على مرآة الكتابة :

هذه المكاشفة المستحيلة ، وهذا الجلاء التام للنفس على مرآة الوعي ، وهذه المواجهة المرجأة لضيق سبل الحرية في واقعنا الحالي ، يؤكد لنا أننا لا نحصل أبداً على صور مطابقة لأنفسنا في هذا العالم ، وإنما على مجرد آثار لصورنا مستثيرة للتأمل وللوعي ، وكل ما نلتقطه من انطباع عن هذه النفس جدير بأن نصقله بتأملات للذات والآخر والمجتمع والوجود من حولنا ، ليتحول إلى قناعات رفيعة أشبه بعلامات شعرية غامضة ولكنها صادقة ، أو أشبه بكتابة أدبية مبدعة مدهشة ، أو بلوحة انطباعية كتلك التي تتصدر مجموعة (في هذا الصباح) ، وتجعل من مساحة الكتابة كلها لوحة رائعة لتجليات الكذب والحقيقة ، التأمل والوعي، الحرية والقهر . مثل هذه اللوحة الأدبية تتضامّ ولوحة الغلاف لكلود مونيه Claude Monet ١٨٨٤ـ ١٩٢٦، رائد الانطباعية، التي سميت الحركة باسم لوحته الشهيرة انطباع: شروق الشمس .(ولاحظْ تداعي العناوين بين اللوحة والقص) . تلك الحركة الّتي نشأت في الربع الأخير من

القرن التاسع عشر ، وقاوم من خلالها الفنانون الانطباعيون ـ من أمثال مونيه ومانيه Manet ورونوار Renoir ، وبيسارو Pissaro ، وغيرهم ـ المفاهيم الأكاديمية الجامدة للفن ، متحيزين للتلقائية وللفن في الهواء الطلق ولاستلهام الانطباعات الفارّة ، وتحويلها إلى قناعات فنية ، مما أكسب لوحاتهم الطابع المجسد للطبيعة والمجرد لها في آن. وبهذا ، كان هذا الفن الانطباعي خطوة أولى نحو الفن التجريدي . أو بالأحرى مرحلة جامعة بين التجسيد والتجريد، تماماً كما هو حال هذه المجموعة القصصية في جمعها بين الأدب والفلسفة . فالكاتب يعرف من خلال التحامه الحميم بالآخر ـ كما التحم الانطباعيون بالطبيعة ـ للذات وللواقع ألواناً وظلالاً وزوايا للضوء ، لا تضلله ، وإنما تعينه ، في وعيه الصباحي الصادق بها ، على أن يمسك بالأشكال المتحركة للوجود وبالنبع الذي يجدده باستمرار.

ومثلما كانت الأماكن طلقة واسعة في احتضان الانطباعيين للطبيعة ، كان المكان ضيقاً محكوماً بين البيت والمجلس والمكتب في التحام الكاتب بالأشخاص ؛ إذ اقتضى مبدأ حميمية التواصل في الحالين ، اتساع المكان التشكيلي، وضيق المكان الذي يتيح تأمل الأشخاص لدى الكاتب . وكما اكتست لوحات الانطباعيين بلمحات التجريد لعناصر اللوحة ، وملامح الوجوه ، نرى شخصيات الكاتب وقد تجردت من أوصافها الظاهرة ، وإن ألفناها تماماً ، بما أجاد الكاتب في استبطانه من أحوالها النفسية وأفكارها؛ الأمر الذي يضعنا في الحالين على أعتاب الكلي اللانهائي، ويضعنا في اللحظة نفسها في القلب من هذا العالم.

لقد كان أبو المعاطي أبو النجا في التحامه الحميم الحر بالذات في الآخر ، وبالآخر في الذات ، صوتاً منيراً وفريداً ، يدعونا إلى التساؤل ، وإلى استجلاء مرايا أنفسنا من جديد ، لنستقبل أضواءً لا نهائية للحب والكرامة والحرية.

هوامش:

(١) مجدى وهبة، **معجم المصطلحات الأدبية**، بيروت - مكتبة لبنان، ١٩٧٤ ، القصة الفلسفية Philosophical Tale، ص ١ ، ٤.

(٢) Dominique Le Combe: **Les Genres Literaire**: Paris:Hachette, 1992: pp 15- 16.

(٣) أبو المعاطى أبو النجا، **في هذا الصباح**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٧٢.

(٤) محمد شفيق شيا، **الأدب الفلسفي**، بيروت، الدار العربية للنشر، ص ٣٨.

(٥) انظر:

J. Chevalier: A.Cheerbrant: **Dictionnaire des Symboles**: Paris: Ropert Lafont / Jupiter: 1982: pp. 635:639.

القاشانى، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تحقيق محمد كمال جعفر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ص ٨٢ – ٨٣.

«ثريا فى غيبوبة»
ملاحظات حول الترجمة

سليم عبدالأمير حمدان

ما إن انقطع ما بين العرب والفرس حتى حل بينهم تباعد غذته الصراعات الإقليمية ثم ألهبته الصراعات الطائفية فى عصور لاحقة، واستحال قطيعة وصلت حد الخصومة المتعمدة، فلم نعد نألف شيئاً من ذلك التلاقح الذى أغنى ثقافتى الشعبين وكوّن منهما، ومن تلاقح مع ثقافات أخرى، مجاورة وبعيدة، ما صرنا نسميه بالحضارة الإسلامية.

واستمرت تلك الحال إلى عصرنا الحاضر، فليس بين مثقفينا اليوم من يعرف من أدباء الفرس غير حافظ وسعدى والخيام، وربما مولوى وعطار، ولا أجانف الحقيقة إن قلت بأنهم لايعرفون شيئاً عن شعراء إيران المحدثين مثل نيما يوشيج وفروغ فرخ زاد وسهراب سبهرى وأحمد شاملو. أما من كتاب النثر، قدمائهم ومحدثيهم، فلا يعرف مثقفونا أحداً.

وكذلك الحال بين الفرس، فقد تحدثت إلى كتاب بارزين يتابعون أخبار الأدب فى العالم، وعندما كنت أذكر لهم أسماء كالجواهرى والبياتى وسعدى يوسف، وهم على باب بلادهم، أو أدونيس وحنا مينه، وهما على بعد رمية حجر منها، كانوا كأنهم يسمعون أسماء موجودات مريخية!

نعم، إنهم يعرفون نجيب محفوظ، ولكن بفضل جائزة نوبل، فهل يحتاج كل أديب عربى إلى «نوبله» الخاصة كى يعرف هناك؟!

وثمة من بين كتّاب إيران من اقترب من نوبل كثيرا، فقد رشح لها محمود دولت آبادى أكثر من مرة، وقيل إن هوشنك كلشيرى رشح لها مؤخرا، ولكن أحداً عندنا لم يسمع بهما، ويبدو أنه لابد من الانتظار حتى ينالها أحدهما، أو غيره من إيران، كى نتعرفه، وربما سيكون فوزه حجراً ملقى فى بركة ماء تجعلنا أمواجها نبحث، كى نتعرف، عن آخرين.

أحسست أن هذه المقدمة كانت ضرورية، لأنبه إلى أهمية العمل الذى أقدم عليه المجلس الأعلى للثقافة فى مصر، حين نشر ضمن المشروع القومى للترجمة رواية (ثريا فى غيبوبة)[1] للروائى الإيرانى المعاصر إسماعيل فصيح.

وقد كان ذلك العمل فاتحة خير، إذ أقدمت دار نشر عربية فيما بعد على نشر ترجمة رواية للكاتب الإيرانى الراحل جلال آل أحمد، كما نشرت دار الهدى فى دمشق ودار كويتية بعض الآثار التركية التى تتشابه حالها بيننا مع حال الكتابات الفارسية.

وإننى لأتطلع إلى يوم أقرأ فيه أعمالا فارسية وتركية أخرى، بل من بقية بلدان آسيا، بالعربية، بعد أن قرأنا الكثير فى الأدب الأوروبى وأدب الأمريكتين.

●

ولكن جلالة عمل المجلس لاتمنعنا من القيام بقراءة نقدية لإنجازه، لتقويم نتاجه الأول فى هذا المضمار، فلربما انتفع من هذا التقويم فى أعمال قادمة، كما أن هذه القراءة ــ شأنها شأن أية قراءة نقدية أخرى ــ يراد بها إلقاء الضوء على العمل الذى بين أيدينا لإتمام الفائدة منه.

●

فى تصدير المرحوم إبراهيم الدسوقى شتا، وصف رواية (ثريا فى غيبوبة) بأنها «عظيمة»[2] وبأنها «عمل أدبى يتميز بالرقى»[3]، ويصف أسلوبها بأنه «فنى راق»[4].

وذكر عن الكاتب إصداره رواية «لم تصلنى بعد، والتى تسمى (خطاب إلى العالم) ويتناول فيها البحث المضنى لأم أمريكية كانت متزوجة من إيرانى وغادرت إيران بعد الثورة، ثم... إلخ»[5]، وأنه «لايزال يعيش داخل إيران متفرغا للكتابة بعد استقالته من الجامعة...»[6].

أستميح الدكتور المرحوم/ إبراهيم الدسوقى شتا عذراً لأقول إنه لم تصدر رواية لإسماعيل فصيح بالاسم الذى ذكره أو باسم آخر، بالأوصاف التى ذكرها، ولا أدرى كيف توصل إلى أنه استقال من الجامعة، فى حين يحرص إسماعيل فصيح على وضع سيرة مكثفة لنفسه تنفى على أنه «صار» ــ أو إذا شئنا الدقة فى الترجمة «صيّر» ــ متقاعدا، لأن الحقيقة أنه أحيل إلى المعاش أيام الثورة الثقافية، بعيد الثورة الإيرانية.

أما أوصافه التى أطلقها على الرواية وأسلوبها فيبدو لى أنه كان متأثرا فيها بذوقه الشخصى أكثر منه صادراً عن دراسة تحليلية لها.

●

أما المترجم فى تقديمه، فقد أعجبنى فيه، ومنه، التفسير الذى خرج به من قراءته للرواية، حين توصل إلى ترميز المؤلف ثلاث «إيرانات»، أو إيران بثلاثة مستويات، هى: إيران الأم، إيران المضادة، وإيران الثورة الإسلامية[7]، وهو تفسير ــ أراده إسماعيل فصيح أم لم يرده ـ يثرى روايته حقا.

ولكن الذى أثار استغرابى هو وقفة المترجم عند اسم فرنكيس:

١ ــ نقال، أولاً:

«لعل هذا العَلَم أصله بالكاف الفارسية بدلاً من الجيم». والعلم هو بالكاف الفارسية فعلا وبالتأكيد فى النصوص الفارسية القديمة، وفى استعمال الناس حاليا، وهكذا ورد فى الرواية، فلماذا ترجّى المترجم إذن؟

٢ ــ وقال، ثانياً:

«ولعله ـ كما نميل ـ تحريف لاسم كوكب المشترى (برجيس)..».

ولست أدرى ما الذى يدفع المترجم إلى هذا الترجى الثانى، وليس له فى ذلك من قرينة غير انتهاء الاسمين بياء مكسورة وسين؟! وانطواء فرنكيس على شئ فى المشترى لايخدم معنى جديداً، أو أنه يخدم معنى ولكن المترجم لم يدلنا عليه.

لقد بين المترجم الاستعمال التاريخى للاسم، وفى هذا ـ فى نظرى ـ ما يكفى لتوجيه إضفائه الصفة الرمزية التى اقترحها المترجم للاسم، وليس لإقحام مفتعل لارتباطه بالمشترى تعزيز لهذا الترميز.

لكن اللافت أكثر من ذلك تعريف المترجم بالكاتب، إذ قال: «سبق لإسماعيل فصيح.. نشره رواية اجتماعية بعنوان (دل كـور)..»[8]، ومضى يلخص تلك الرواية التى يعنى اسمها (القلب الأعمى)، وكأنها رواية فصيح الوحيدة قبل (ثريا فى غيبوبة)، بينما سبق لهذا الكاتب، أن أصدر قبلها: (الشراب الخام) ١٩٦٨، (القلب الأعمى) ١٩٧٢، (قصة جاويد) ١٩٨٠، و(آلام سياوش)، التى أصدرها فى وقت سابق باسم (لماذا مات سياوش؟)، ثم أصدر روايته موضوع بحثنا. فلماذا خص محمد علاء الدين منصور (القلب الأعمى) من بينها بالذكر والتلخيص؟ ودع عنك ست روايات أخرى أصدرها الكاتب ما بين «ثريا..» وتاريخ نشر ترجمتها هذه فى العربية.

●

غير أننى وجدت فى الترجمة نقاط ضعف تتجاوز فى أهميتها ما ورد فى المقدمة:

فأولاً: أسمى الكاتب روايته «ثريا در إغماء» أى «ثريا فى إغماء»، ولست أدرى سر تبديل المترجم الإغماء إلى «غيبوبة» ولم يبقها كما فى الأصل، خاصة أن المؤلف استفاد من مفردة عربية، وكان بمقدور المترجم أن يشير إلى ذلك كى يدل قارئه على تقارب اللغتين.

ويجرّنا هذا إلى مبحث ثان يتضح منذ بداية الرواية:

ثانياً: مع أن المترجم والمراجع ودار النشر سموا العمل ترجمة، إلا أننى وجدته تعريبا، ودليلى على ذلك الحرية الواسعة التى منحها المترجم لنفسه فى التصرف بالنص، وخاصة فى الفصل الأول الذى أحال نداءات الباعة الإيرانيين إلى نداءات باعة مصريين: «يا باشا..»، «يا بيه»، «يا والدى»، وكذلك «إعادة تحرير» بعض العبارات دون مبرر، خاصة وقد أدى ذلك إلى إنساء النكتة المرة التى تميز أسلوب الكاتب، والتى يحرص على استخدامها كثيراً. فقد أبدل مثلا قول الكاتب **«والنمطان الآخران قمامة»** إلى **«ومجموعتان أخيرتان محتالون»** (ص ١٧٦)، وقوله: **«ولكننى متأكد من أن أذنيه فى إجازة»** إلى: **«ولكنى واثق من أن سمعه انتهى»** (ص ١٧٩)، و: «.. الذى جاء حديثا، وهو حمار ثرى..» إلى: **«الذى وصل حديثا وغنى»** (ص ١٨٠)، وقوله: **«لم لانذهب إلى إسبانيا لمشاهدة مصارعة الثيران، كالمرحوم أرنست[9] تماما؟»** إلى: **«كيف، نذهب إلى إسبانيا ونتفرج على مصارعة الثيران، أليس هذا أفضل؟»** (ص ١٨٠)، وقوله: **«أردت استحمارك»** إلى **«أردت أن أضحك عليك»** (ص ١٨٥)، وغير هذا كثير.

أفأقول بأننا نقرأ رواية جديدة غير التى كتبها إسماعيل فصيح؟

إن هذه التبديلات، وإساءة ترجمة عبارات وجمل أخرى، مثل:

الكاتب: **وسط الرصيف يقيد رأسى فجأة..**

المترجم: **وأثناء الطريق يخزنى.** (ص ١٠٢).

الكاتب: **جمهورية زنكارو..**

المترجم: **جمهورية الزنزبار** (ص ١٠٣).

الكاتب: عيناها.. **تبدوان صفراوين ملآوين بالصديد، ميتتين، غضون وجهها لاتين كثيراً.**

المترجم: عيناها **كعيون المرضى.. تبدو صفراء ذات صديد جاف. ولايعرف كم عدد غضون وجهها لكثرتها** (ص١٠٥).

الكاتب: حين ترفع رأسها **تكف عن البكاء.**

المترجم: عندما ترفع رأسها **أجدها لم تكن بكت** (ص ١٤٤).

الكاتب: لكن فى عالم حريتى **وتهريجى.**

المترجم: لكن فى عالم **الحرية والمزاح التى أعيشها** (ص ١٤٥).

الكاتب: **كيف حميميتك معها الآن؟**

المترجم: **أنت كنت معها الآن** (ص ١٨٣).

الكاتب: **لا، لك الويل! أهلك وعيالك.**

المترجم: **لا يامفضوح أمرأتك** (ص ١٨٥).

الكاتب: لقد طبخ الطباخ **عالماً من الطعام قلت له أن يلقيه بعيداً.**